21099

NATIONAL LIBRARY
OTTAWA

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
OTTAWA

CANADA

NAME OF AUTHOR ..Alexandra Chernenko Lysiak Rudnytsky..

TITLE OF THESIS ..The Image of Man..
..in the Works of Mykhailo..
..M. Kotsiubynskyi..

UNIVERSITY ..of Alberta..

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED ..Masters of Arts..

YEAR THIS DEGREE GRANTED ..Spring 1974..

Permission is hereby granted to THE NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

(Signed) ..Alexandra L. Rudnytsky..

PERMANENT ADDRESS:
Mrs. A. L. Rudnytsky
#807, 11111 - 87 Ave,
Edmonton, Alberta

DATED ..April 1.. 1974

NL-91 (10-68)

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

ОБРАЗ ЛЮДИНИ В ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА М. КОЦЮБИНСЬКОГО

("THE IMAGE OF MAN IN THE WORKS OF MYKHAILO M. KOTSIUBYNSKYI")

by

© ALEXANDRA CHERNENKO LYSIAK RUDNYTSKY

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

DEPARTMENT OF SLAVIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1974

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled The Image of Man in the Works of Mykhailo M. Kotsiubynskyi, submitted by Alexandra Chernenko Lyšiak Rudnytsky in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Andriy Hornjatkevyč
Supervisor

....

....

....

DATE 01 March 1974

ABSTRACT

The Ukrainian writer Mykhailo M. Kotsiubynskyi (1864-1913) used in his presentation of the image of man an impressionistic approach. His impressionism implied not only a technique of writing, but also a specific worldview and method of dealing with reality which were characteristic of the epoch in which he lived.

Kotsiubynskyi's impressionistic style and worldview have never been studied systematically, although prior to 1930 Ukrainian literary critics often referred to the impressionistic traits to be found in his works. Since 1930, Soviet critics have consistently denied the presence of impressionism in his oeuvre. This stand has been partly modified only in recent years. At the present, some Soviet critics are willing to admit that Kotsiubynskyi has, indeed, used impressionistic devices; but they persist in denying that he possessed an impressionistic Weltanschauung.

The primary purpose of this study was to investigate the image of man in Kotsiubynskyi's works in connection with his impressionistic worldview. In some of his short stories he was concerned basically with the psychology of his protagonists. In other works, he concentrated on the problem of illusion and reality in man's life. Finally, there are works dedicated to the issue of human loneliness and isolation. In all instances he strove as a writer toward an uncompromising truthfulness in his presentation of man. Chapters of this thesis deal with selected, representative works of Kotsiubynskyi which are typical of these three perspectives: individual psychology, illusion and reality, and loneliness.

РЕЗЮМЕ

Український письменник Михайло М. Коцюбинський (1864-1913) користувався імпресіоністичною методою у своєму показі образу людини. Його імпресіонізм полягав не тільки в особливій письменницькій техніці, але теж у своєрідному світогляді та підході до дійсности, що були характеристичні для доби, в якій він жив.

Імпресіоністичний стиль і світогляд Коцюбинського не були досі систематично досліджені, хоч до 1930 років українські літературні критики вказували на імпресіоністичні риси в його писаннях. Від 1930 років радянська критика послідовно заперечувала наявність імпресіонізму в його творчості. Ця позиція зазнала часткової зміни в останніх роках. Під цю пору деякі радянські критики готові признати, що Коцюбинський справді вживав імпресіоністичних засобів але вони далі заперечують, що в нього був імпресіоністичний світогляд.

Основне завдання цієї праці - дослідити образ людини в творах Коцюбинського у зв'язку з його імпресіоністичним світоглядом. В деяких своїх новелях він займався в першу чергу психологією дійових осіб. В інших творах він зосереджувався на проблемі ілюзії та дійсности в людському житті. Врешті, існують також твори, які він присвятив передусім питанню ізольованости та самотности людини. Поодинокі

розділи цієї праці займаються найбільш репрезентативними творами Коцюбинського, типовими для цих трьох аспектів: індивідуальна психологія, ілюзія й дійсність, самотність та ізольованість людини.

ACKNOWLEDGMENTS

It is a pleasant duty to express my gratitude to Dr. A. Hornjatkevyč for his assistance during the final revision of the thesis.

To Dr. G. Schaarschmidt I am grateful for pointing out to me some special works on literary theory which were relevant to my interpretation of Kotsiubynskyi's short stories.

I would also like to express my thanks to all persons from whom I received help in collecting rare and not easily accessible publications dealing with M. M. Kotsiubynskyi, although I was able, for reasons beyond my control, to use this material only in small part in the present selected bibliography. In this connection, I am especially deeply indebted to the following:

Miss F. Mielke, Cameron Library, University of Alberta, Edmonton;

Professor P. Odarchenko, Washington, D.C.;

Dr. O. Zilynskyj, The Czechoslovak Academy of Sciences, Prague.

To Mr. P. Lazarowich and Mrs. E. Verchomin, both of Edmonton, I am very much obliged for allowing me the use of books from their private collections.

З М І С Т

ВСТУП ix

I. ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЗОБРАЖЕННІ ЛЮДИНИ 1

II. ІЛЮЗІЯ ТА ДІЙСНІСТЬ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ 41

III. ПРОБЛЕМА ІЗОЛЬОВАНОСТИ ТА САМОТНОСТИ ЛЮДИНИ 78

IV. ЗАКІНЧЕННЯ 106

БІБЛІОГРАФІЯ 112

ВСТУП

Кожний нарис, етюд, оповідання чи повість Михайла М. Коцюбинського присвячений характерові людини, розкриттю внутрішніх конфліктів її психіки та відношенню людини до зовнішнього світу. Творча настанова Коцюбинського неначе підтверджує слова Франсуа Моріяка: "Роман є безвартісним, якщо він не займається дослідженням людини, і не має рації існування, якщо він не додає нічого нового до нашого знання людського серця".[1*] І дійсно, творчість Михайла Коцюбинського додає дуже багато до загального пізнання людини. Це глибоке пізнання людини письменник досягає імпресіоністичною методою, що базується на своєрідному світогляді.

Імпресіонізм як мистецький стиль, що почався у французькому малярстві в другій половині 19 століття, виріс на світоглядовій концепції, яка скоро поширилася теж на літературну творчість. Німецькі теоретики літератури давно вже визнали імпресіонізм як своєрідний письменницький стиль, але він далі спричиняє в літературній критиці багато контроверсійних тлумачень. Прикладом цього може послужити стаття Кальвіна С. Бравна, в якій він пропонує навіть "викинути імпресіонізм і імпресіоністів з музичного та

---

[1] Цитовано в некролозі Ф. Моріяка. "France's Literary Giant, Francois Mauriac, Dies", The Edmonton Journal (September 1, 1970), p. 21.

[*] Всі цитати з чужих мов перекладені автором.

літературного словництва", бо, мовляв, "ми нічого не тратимо крім плутанини".[2]

В пропонованому дослідженні ми не будемо заходити в дискусію щодо доцільности термінів "імпресіонізм" і "імпресіоністи", а тільки спробуємо довести, що зображення людини в творах Коцюбинського було виявом імпресіоністичного стилю.

Про Коцюбинського написано багато критичних розвідок. Однак українська критика до 30-тих років, себто від передреволюційного періоду аж до кінця НЕП'у, хоч інколи підкреслювала імпресіоністичні риси в творчості письменника, ніколи конкретно не з'ясувала суті цього стилю в творчому дорібку Коцюбинського. Крім декількох влучних коротких аналіз, автори назагал обмежувалися до зовнішніх, технічних прикмет імпресіонізму і шукали головно за чужими тематичними впливами на художню манеру та ідеологічне спрямування письменника. Інші знову трактували творчість Коцюбинського з громадських, соціяльних чи навіть партійних позицій, часто по-різному інтерпретуючи матеріяли з його біографії. В дійсності йшла полемічна боротьба за використання творів письменника для власних ідеологічних концепцій та політичних програм.

Фелікс Якубовський, підсумовуючи суперечності в критичних працях про громадський та політичний світогляд

---

[2] C.S. Brown, "Symposium on Literary Impressionism", Yearbook of Comparative and General Literature, 17 (1968), p. 59.

Коцюбинського, домагався "твердо поставити собі завдання говорити про письменника Коцюбинського".[3*] Ще 1926 року він відмітив імпресіонізм в його творчості, підкреслюючи, що ця тема "заслуговує на окрему розвідку".[4] Однак така праця про імпресіонізм Коцюбинського ніколи не появилася.

Радянська критика, яка раніше гостро заперечувала наявність імпресіоністичного стилю в творчості письменника, почасти починає визнавати імпресіоністичний характер його письменницької техніки, проте далі заперечує, що твори Коцюбинського водночас пронизані імпресіоністичним світоглядом. На цю тему висловлювалися представники сучасної радянської критики П.Й. Колесник, Н.Л. Калениченко та М.О. Костенко. У книжці "Художня майстерність Михайла Коцюбинського" Костенко пише, що Колесникове заперечення імпресіоністичної техніки в творчості Коцюбинського "звучить явним анахронізмом".[5] Він, одначе, заявляє, що "метод Коцюбинського розвивався від критичного (і навіть етнографічного) реалізму в напрямку до соціалістичного реалізму".[6]

---

[3] Ф. Якубовський, "До питання про психоідеологію творчості Мих. Коцюбинського", Коцюбинський, збірка статтів за ред. Ол. Дорошкевича, т. I (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 9.

[*] Правопис у всіх цитатах подається за оригіналами.

[4] Ф. Якубовський, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні'", Червоний шлях, II-I2 (1926), стор. 170.

[5] М.О. Костенко, Художня майстерність Михайла Коцюбинського (Київ: Радянська школа, 1969), стор. 240.

[6] Там же, стор. 204.

При цьому він підкреслює велику заслугу письменника, який з позицій реалістичної методи зумів застосувати "деякі художні засоби імпресіонізму"[7] в реалістичному зображенні дійсности. Костенко вважає незаперечним фактом те, що "зрілий Коцюбинський сміливо використовував імпресіоністичну техніку",[8] хоч "загальної філософії імпресіонізму Коцюбинський не поділяв, його художня концепція дійсності - реалістична".[9] Суперечність у твердженнях Костенка очевидна.

У межах цієї праці неможливо провести суцільної інтерпретації всіх творів Коцюбинського, ані також стилістичної аналізи його мови. Нашим завданням є тільки показати, що образ людини в творчості Коцюбинського побудований на взаємозв'язку між засобами імпресіоністичної манери та імпресіоністично-філософською настановою письменника. Ми сподіваємося, що дослідження творів Коцюбинського з такої точки зору дасть ключ для кращого їх зрозуміння.

---

[7] Там же, стор. 241.

[8] Там же.

[9] Там же, стор. 242.

I. ІМПРЕСІОНІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД У ЗОБРАЖЕННІ ЛЮДИНИ

Зображення людини Коцюбинським має два складники: імпресіоністичний і психологічний, які суцільно поєднані. В основі творчої методи письменника лежить світогляд імпресіонізму. На думку німецького теоретика та історика мистецтва Макса Рафаеля, цей світогляд базується на розумінні світобудови, цілости космосу та всіх його законів як суцільности, що є невпинною течією, – потоком безперервних хвиль вічного руху, який не тільки змиває всю монолітну субстанцію та всі усталені поняття, але водночас собою визначає, формує й будує кожне окреме реальне явище, що йому підлягає і з нього постає. Іншими словами, цей вічний рух, що з'являється в часі, має творчу силу продукувати відокремлені, найменші частки цілости. Через цю його подвійну прикмету, можна в кожній найменшій частці, в кожному деталі чи моменті знайти змисл цілости.[1]

Таке розуміння пізнання дійсности висловив Чехов спрощено, але образно:

> – Насамперед треба, щоб усе життя проходило мов крізь призму, . . .* тобто, інакше кажучи, треба, щоб життя в свідомості поділялося на найпростіші елементи, немовби на сім основних кольорів, і кожний елемент треба вивчати окремо.[2]

---

[1] M. Raphael, Von Monet zu Picasso (München: Delphin-Verlag, 1919), SS. 55-56.

*Знаки еліпси з більшою відстанню позначують мої пропущення з оригінального тексту, а три крапки в авторському оригіналі передаються з меншою відстанню.

[2] А.П. Чехов, "Наречена", Вибрані твори, т. 3 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1954), стор. 223.

Отож для пізнання суті цілости даного явища, предмету, людини чи поняття, пояснює далі Рафаель, "дорога веде через атомізацію всього монолітного, всього схопного, як річ або поняття, через консеквентну аналізу, в щораз більше зростаючій диференціяції аж до повного об'єднання . . ."[3] внутрішньої суті й творчих засобів, себто сприймання моментальних вражень в новій атмосфері творчого вираження. "Воно, як безпосередній вияв закону, втягає в себе суцільність психофізичного враження і само собою визначає даний об'єкт . . ."[4] При чому, це творче вираження є тільки засобом сугестії, щоб даний об'єкт відтворився знову цілісно в уяві.

Така світоглядова настанова автоматично викликає певно означену імпресіоністичну техніку творчости. Ця техніка опирається на лаконічному зображенні характеристичних і своєрідних деталів, які є зумовлені безпосередніми й моментальними враженнями від дійсности. Коцюбинський фіксує ці моментальні змислові враження з великою майстерністю. В зображеному враженні об'єднується психо-фізична суцільність явища, що само редукується до такого мінімального значення, в якому об'єкт є тільки засобом сугестії, щоб в уяві чи в свідомості читача відбитися наново у всій своїй повноті психо-фізичної суцільности.[5]

В такому підході до творчости ховається тайна мудрого

---

[3] Raphael, SS. 59-60.

[4] <u>Ibid.</u>, S. 60.

[5] <u>Ibid.</u>

бачення та зображення справжньої дійсности, що зриває маску зовнішности і розкриває внутрішню суть людини Коцюбинського. Образ майже кожного його героя - це не тільки зовнішній портрет, але водночас образ іраціональних, душевних чи психічних переживань цього героя. Розкриття душевних станів, внутрішнього світу людини вводить творчість Коцюбинського в сферу психологізму. В творах Коцюбинського ". . . переживання даного індивіда висвітлюється, стає видимим в одному моментальному враженні і, таким чином, тотальність всіх його [індивіда] атрибутів знаходить вираження в цьому моменті".[6]

Письменник досягає цього всіма засобами змислових вражень, як ось зору, слуху, дотику, нюху та смаку. Зорові та слухові враження від дійсности виражаються в його творчості найсильніше. Головно зорові враження появляються в найширшому спектрі кольорів та у всіх нюансах світлотіней, які водночас є співзвучні з внутрішнім станом людської душі. Це потвердив сам Коцюбинський, заявляючи, що

> письменнику . . . треба знати фарби, як і художникові . . . Це б йому багато помагало розбиратися в загальній кольоровій стихії і сприяло б утворенню гармонійного цілого з психологією момента дії. Так би мовити, щоб фарби приходили на допомогу слову.[7]

---

[6] Ibid., S. 61.

[7] С. Бутник, "Спогади про Михайла Коцюбинського", Спогади про Михайла Коцюбинського (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962), стор. 152.

Польський поет Леопольд Стафф розповідає, що "колір моря, скель, нюанси зелені і неба асоціювались у нього [Коцюбинського] з різними людськими переживаннями".[8] Михайло Могилянський в своїх споминах про Коцюбинського пише, що на думку останнього, "сліпий, глухий, без смислу дотику, без нюху - художник не можливий, не можливий він і без міцної пам'яті; без неї образи художника перечитимуть тому, що він бачив, чув..."[9]

Найкращим прикладом того, як послуговується Коцюбинський моментальними змисловими враженнями, що розкривають його героям суть дійсности, може послужити оповідання "Лист". Цей твір написав Коцюбинський в 1911 році, коли його творчість досягла вже повної зрілости.

Оповідання "Лист" починається моментально-спонтанним і першим, нічим не підготовленим, враженням від улюбленої матері при першій зустрічі по довгій розлуці з нею:

> Насамперед побачив я маму. Молоде сонце било у всі чотири вікна, і лице мами, як СУХИЙ ГРИБ* виразно чорніло в його промінних. Але се був ЛИШ МЕНТ. Друге сонце раптом зайнялось, розтягло зморщки, засвітилось в очах - і я вже нічого не бачив. Чув тільки, як десь коло

---

[8]Цитовано в статті М. Рудницького, "Незабутній образ", Спогади про Михайла Коцюбинського, стор. 232.

[9]М. Могилянський, "Спогади про М.М. Коцюбинського", Спогади про Михайла Коцюбинського, стор. 99.

*Всі підкреслення мої.

> мого чола калатало мамине серце, як сухе тіло гріло мене теплом, таким знайомим і ні на що не подібним, а руки душили за шию.[10]

Друге враження, що наступило кілька хвилин пізніше, було вже наслідком заложеної в підсвідомості настанови та спомином про гарне дитинство і тепле мамине серце:

> Ми лишились самі в залитій сонцем кімнаті, і коли мати заспокоїлась трохи і тихо задзюрчала її ласкава мова, як два струмочки - радости і жалю, - я почув себе знову добрим й маленьким. Усі ті зморщки, накладені материнством, гріли і світились, як промені сонця, а в теплих долонях щось було од молодої трави.[11]

Ставлення до матері, при кінці оповідання, висловлене так:

> Дні минали безрадісно, в'яло і без того тепла, якого я так прагнув зазнати в родині. Щось стало між нами. Я не смів притулитись до материних грудей, обняти сестру. Сонце дратувало мене своїм нахабним світлом . . .[12]

Це оповідання написане у формі листа двадцятип'ятирічного юнака до друга. Він несподівано приїхав до родини і описує своє перебування вдома під час Великодних Свят. Перше спонтанне і спочатку ще не усвідомлене враження від обличчя матері в проміннях сонця розкриває вже правду й суть дійсности, яку герой пізнає аж пізніше. Це враження конденсує в собі не тільки причину його майбутнього відчуження від матері, але теж саму внутрішню суть оповідання, його глибший змисл, що захований під розвитком сюжету.

---

[10] М. Коцюбинський, "Лист", Твори, 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 373-74.

[11] Там же, стор. 374.

[12] Там же, стор. 382.

Фабули в цьому оповіданні нема, бо нема розвитку якихсь життєвих подій, ані ефектовних інтриг. Ввесь сюжет оповідання є ланцюгом безперервних вражень від дійсности, що їх головний герой сприймає зором, слухом, нюхом, дотиком і смаком. Для прикладу подаємо декілька:

> Голі по лікоть руки, вогкі, з запахом свіжого м'яса, слизнули повз мої щоки . . . (стор. 374) . . . на ті сонячні плями закапали раптом, наче крапельки крови, чужі слова: "заколоти... зарізать... одтяти голову, ніжки"... (стор. 375) . . . мені кинулось в очі . . . рожеві литки, які земля немов одкинула од себе (стор. 375). . . . спід ножа, що стирчав йому в грудях, збігала вздовж ніжки кров. Потому дівка упала, прикривши тілом той крик . . . . (стор. 376) І той нудний запах назавжди зв'язався у мене з образом смерти (стор. 377). . . . око мимоволі стрічалось з мутним склом мертвих очей . . . (стор. 377).[13]

Композиційно ці враження являються літературними засобами, що творять сполучення між частинами оповідання, зв'язують його в цілість, бо нема в ньому принятої традиційної сюжетної форми з зав'язкою, кульмінаційною точкою та розв'язкою. Зате тематично ці враження, переплітаючись, перехрещуючись, показують образи жорстокого вигублення худоби та птиць для зустрічі свята Життя, Любови, Добра й Радости. Засохлий гриб, що його побачив син в зморшках лиця матері, викликає враження смерти, а не життя й радости. В цьому моментальному і спонтанному враженні від обличчя матері, прибулий додому син побачив смерть, якої під час свого побуту в родинному середовищі був постійним свідком і якої не бачили інші особи цього оповідання. Щобільше, він побачив, що в цьому домі

---

[13] Там же. Числа сторінок із збірних цитат не подаються у виносках, а в тексті.

потурали вбивству "... во ім'я любови й добра... [воно] страшне тим, що . . . стерло лукаво своє обличчя, змінило ім'я і загостило поміж людьми, як хатній злодій..."[14]

Цей лист до друга закінчується такою думкою: "Не знаю, може все воно смішно і 'нерозумно' . . . А поки - я не заздрю мудрощам мудрих і не надить мене спокій спокійних на прославленій ними землі..."[15] Ця думка з'ясовує основний замисел твору, - те, що автор хотів сказати читачам. Форма листа, щоденника чи хроніки належить до відомого жанру, що в німецькій літературі має назву Icherzählung, себто розповіді від першої особи. Жанром тим радо користувалися імпресіоністи, бо він уможливлював досягнення кращого відчуття дійсности при цілковитій відсутності самого автора, а через те й безпосереднього контакту з читачами.

З погляду спонтанних вражень від персонажів твору та його композиційної майстерности дуже цікавим є також оповідання Коцюбинського "В дорозі". Такі безпосередні та моментальні змислові враження розкривають тут різні правди головному героєві твору. Вони показують йому теж його власні стани душі та вирішують його майбутній шлях життя. Більше того, ці враження від осіб, які відограють певну ролю в його житті, ставлять його самого на двох протилежних площинах внутрішньо-психічної настанови. Цей внутрішній

---

[14]Там же, стор. 380.

[15]Там же, стор. 383.

конфлікт тематично теж розділяє зовнішній і внутрішній зміст оповідання на дві окремі стадії, водночас сполучуючи композиційними засобами змислових вражень окремі цілості в собі.

В першій стадії оповідання кульмінаційним вершком є враження, що з'явилося несподівано, викликаючи психічну роздвоєність Кирила, і напруга від цього враження поволі спадає. Навпаки, в другій стадії напруга від все нових вражень поволі зростає і досягає кульмінаційного вершка в кінцевому несподівано-суперечному враженні, яке дає розв'язку героєві, а що найважливіше, воно дозволяє йому розпізнати себе та розкриває героєві його досі неусвідомлену власну настанову до життя.

Перше несподіване враження на початку оповідання від молодої дівчини Усті сприймає Кирило слухом, що моментально об'єднується з зоровим враженням: "- Ай! Високе, чисто жіноче і різко-дзвінке, воно в блискавку злилось з рожевим тілом та з лопотом ніг. Ляснули двері і - стало пусто".[16]

Останнє несподіване враження при кінці оповідання від Івана та Марії, - революційних доктринерів:

> На зеленій низині, облитій вечірнім сонцем, серед капусти, виднілись тільки їх круглі зади, великий чорний і менший синій, що нерухомо тулились

---

[16] М. Коцюбинський, "В дорозі", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 218.

рядочком, як емблема спокою. І було в образі тому таке гидке щось, таке противне, що Кирило здригнувся.[17]

Твір побудований на різкому зовнішньому контрасті та на різкому внутрішньому конфлікті між двома стадіями оповідання, що однозгідний з душевним конфліктом головного героя. Безпосередні змислові враження не є тут об'єднуючими засобами цілости твору, як це було в оповіданні "Лист", а тільки його двох окремих стадій. Кожна з них з кульмінаційним вершком враження творить свою цілість. Устя персоніфікувала радісно-щасливе родинне життя і пристрасну любов, за чим так дуже тужив і чого бажав Кирило. Іван і Марія персоніфікували лицемірство порожнього доктринерста публічних ораторів і "той протест всього проти усього",[18] що було ненависне Кирилові. У висліді душевних конфліктів і незвичайних засобів асоціяцій, якими майстерно орудує письменник, герой оповідання вибирається в дорогу, зрозумівши правду та себе, пізнавши, що мусить зробити.

Повертаючися до композиції твору, треба підкреслити, що, не дивлячись на існування двох його окремих стадій, оповідання являє собою гармонійну цілість. Дві відокремлені стадії твору автор об'єднує іншими композиційними засобами, зовнішнім і внутрішнім. Зовнішнім засобом є лист, - слово, яке в першій і другій стадії оповідання повторюється в різних формах словосполучень:

---

[17]Там же, стор. 231.

[18]Там же, стор. 229.

. . . зачекати ЛИСТА (стор. 217). . . . надійде ЛИСТ (стор. 218) . . . думка була про ЛИСТ (стор. 218). . . . не приносив до мене ЛИСТА? (стор. 218) . . . ЛИСТ не приходив (стор. 218). . . . ЛИСТА не було (стор. 220). . . . не питав . . . про ЛИСТ (стор. 221). . . . подала йому ЛИСТА (стор. 221). . . . нерозпечатаний ЛИСТ (стор. 225). . . . витяг ЛИСТ (стор. 231). . . . знищений ЛИСТ*(стор. 231) . . .[19]

Внутрішнім об'єднуючим засобом тут є внутрішній монолог - це думки, не висловлені наголос, що з'являються як слова, фрази чи речення, часом як діялоги з питаннями й відповідями і т.п. в свідомості людини, а через те звучать як "внутрішні голоси". В цьому оповіданні такі засоби "внутрішнього монолога", що з'являються в першій і другій стадії твору, хоч і репрезентують внутрішні голоси, різні змістом і формою, одначе вони об'єднують в цілість внутрішню суть оповідання. Тільки один головний і найбільш значимий внутрішній монолог повторюється в цих двох стадіях однаковою формою і подібним змістом і дає вкінці розв'язку душевному конфліктові героя, а тим самим зв'язує ще міцніше ввесь твір в один гармонійний внутрішній акорд.

В першій стадії внутрішній голос говорить:

У сні здавалось, що він щось МУСИТЬ** , щось конче МУСИТЬ ЗРОБИТИ - й не може. Не має сили. Збирає всю міць, напружує волю, змивається потом - й не може. А МУСИТЬ... БОЛІЛО*...[20]

---

[19] Там же.

*Всі підкреслення мої.

**Підкреслення Коцюбинського.

[20] Там же, стор. 222.

В другій стадії так само:

> Уперто снилось, що він щось МУСИТЬ*... от, конче, до БОЛЮ чує, що він щось МУСИТЬ... МУСИТЬ і не має сили й сам не знає, що таке МУСИТЬ**...[21]

До речі, треба сказати, що цей внутрішній монолог, є не безпосереднім, а так зв. посереднім або непрямим внутрішнім монологом, який відрізняється тим, що "в першому випадку вживається займенника в першій особі, а в другому в третій або другій особі".[22] Цей посередній внутрішній монолог, поперше, - будує єдність матеріялу між внутрішнім голосом протагоніста, себто думкою, що існує вже в свідомості, але не виражена словами наголос і зовнішнім голосом оповідача. В цей спосіб він "дає читачеві почуття безперервної присутности автора".[23] Подруге, автор, описуючи події, водночас може нотувати процеси, які проходять в психіці героя. Крім того, така метода оповідання дозволяє йому більш ефективно, бо безпосередньо, висвітлити стан його свідомости,[24] що в нашому випадку опанований спонтанним враженням від голосу почутого у сні. Коцюбинський і тут використовує однакову техніку імпресіонізму, де

---

[21] Там же, стор. 229.

*Підкреслення Коцюбинського.

**Всі підкреслення мої.

[22] R. Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1968), p. 29.

[23] Ibid.

[24] Ibid., pp. 29-31.

моментальні враження відбуваються не назовні, отримані змислами, а в глибині психіки, де свідомість сприймає їх від підсвідомости.

Карл Ґустав Юнґ твердить, що підсвідомість людини є активною постійно, однак процеси підсвідомости найчастіше з'являються на поверхні свідомости тоді, коли людина спить і є ментально пасивною. Тоді вони пробиваються і стають видимі у сні. Їх видимість є звичайно неясною або незрозумілою.[25] Головний герой оповідання "В дорозі" усвідомляє на підставі голосу, почутого у сні, що він щось мусить зробити. Те "щось" живе в його підсвідомості і є складником його покликання, однак він пізнає себе і розуміє, що він "те щось" мусить зробити, щоб виконати це покликання, аж під впливом кульмінаційного враження при кінці оповідання. З певністю можна сказати, що писань Юнга, опертих на емпіричних дослідах, що вийшли друком у 1912 році, Коцюбинський не читав, працюючи над цим оповіданням, яке було закінчене в 1907 році. Проте відповідний факт показує, яким глибоким знавцем людської психіки був Михайло Коцюбинський.

Не можна оминути ще одного цікавого конфлікту в душі головного героя. Той голос з підсвідомости, що випливає у сні, сполучається з іншим внутрішнім голосом, який є також виразником правди підсвідомого життя героя, докором, що він

---

[25] C.G. Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice (New York: Pantheon Books, 1968), p. 87-88.

не робить того, що мусить зробити, і з цією правдою докору бореться свідомість людини. Кілька разів він чує в своїй душі слово "зрадник". Кожний раз це слово психологічно має інше значення. Перше значення слова "зрадник", - це голос внутрішньої боротьби людини з правдою, - це конфлікт між повинністю і тим, чого людина бажає: " - Зрадник? Хто? Кирило озирнувся, але тіні спокійно лежали . . . . Почув утому і тихо сидів та прислухався, як у порожніх грудях лунало те слово. . . . Чорт! Він має право. Право на повне життя..." Друге значення слова "зрадник" - це те, що ми, мовляв, явно заперечуємо перед людьми, хоч знаємо, що воно не є згідне з нашою внутрішньою правдою. " - Зрадник! Хай йому скажуть се у лице! Тоді побачать..." Третє значення слова "зрадник" - це голос підсвідомої правди: "Йому сказали се у лице! [себто, що він "зрадник"] Те друге, що жило у ньому, те справжнє і невтомне 'я'."[26] В.В. Фащенко пише, що "це найпоширеніша форма так званого діалогізованого монолога. В ньому єдиний психічний процес немов розчленовується [і] внутрішня мова набирає форм діалога чи наближається до нього".[27] Враження від слова "зрадник" і цей посередній внутрішній монолог майстерно розкривають душевні конфлікти в образі психіки людини Коцюбинського.

Приклади із згаданих двох оповідань показують

---

[26]Коцюбинський, "В дорозі", стор. 225.

[27]В.В. Фащенко, "Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського", Українська мова і література в школі, 4 (1963), стор. 9.

імпресіоністично-психологічний підхід у зображенні протагоністів. Письменник виразно "підкреслює індивідуальне в протилежність типовому, звертає . . . [більшу] увагу на внутрішні протиріччя героїв, на зміни в їх характерах і т.п.",[28] ніж на зовнішні прикмети. І так, наприклад, про зовнішній вигляд головного героя з оповідання "Лист" ми нічого не знаємо, крім того, що йому було двадцять п'ять років. Зате його враження від сестри подане в таких деталях: ". . . і я побачив, як летіло на мене в золотому промінні волосся рум'яне лице. Яка вона стала велика!"[29] Зовнішній образ героя з оповідання "В дорозі " Коцюбинський малює теж кількома штрихами: "Високий, стрункий, білявий; блакитні очі, притомлені трохи; темна сорочка, широкий пояс . . ."[30] Зате образ внутрішнього світу людини Коцюбинського випливає з темних закутків душі на повне денне світло. Талант письменника видно також в композиційній гармонійності його творів, що без традиційної клясичної форми, з хаосу окремих мікроскопічних моментів, неначе з хаотично розпорошених атомів, утворюють цілісну єдність глибоко складного і швидкого потоку життя. Щобільше, коли в творах реалістів і натуралістів завжди подані причини і

---

[28]П. Филипович, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, Твори в 5-ти томах, т. 4 (Київ-Харків: Книгоспілка, 1928-1930), стор. XII.

[29]Коцюбинський, "Лист", стор. 374.

[30]Коцюбинський, "В дорозі", стор. 217.

наслідки, себто зв'язок змісту логічний, то в Коцюбинського, так, як і в багатьох творах інших імпресіоністів, зустрічаємо тематичну полісмисловість. А деякі його твори дослівно навантажені багатоповерховим змістом.

Ця многозначність є головною характеристичною рисою етюду "Цвіт яблуні". В ньому видна не тільки тематична полісмисловість сюжету, але теж полісмисловість свідомости людини. В дійсності "психічна індивідуальність і психічна суть людини . . . не представляє собою чогось єдиного, а навпаки дуже є складний комплекс, при чому бувають випадки подвійної, а то й потрійної свідомости".[31] В цьому зображення характерів у творчості Коцюбинського різниться від зображення типічних характерів у реалістів. Цю різницю яскраво виявляє етюд "Цвіт яблуні", що є найкращим зразком глибинного проникання письменника в психічне життя людини, а тому даний твір треба проаналізувати докладніше.

Полісмисловість етюду "Цвіт яблуні" складається з потрійного тематичного нашарування:

Перша, зовнішня тема, - агонія й смерть дитини, розвивається в самому сюжетному змісті твору.

Друга, внутрішня тема - це філософська проблема - явище життя і смерти, що прихована в сюжетному змісті твору.

Третя, зовнішньо-внутрішня тема - це проблема психології творчости, себто висвітлення способу творення, що

[31] А. Музичка, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", Коцюбинський, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 104. Автор посилається на погляди французького природознавця А. Сабатьє.

розвивається і в сюжетному змісті й прихована в ньому у творі.

Подібне нашарування бачимо теж у свідомості протагоніста, себто його свідома поверхня психіки в певному урізкові часу серед даних подій являє собою потрійну свідомість.

Перша площина свідомости - це переживання батька, що є свідком агонії та смерти своєї власної дитини; вона в'яжеться з першою зовнішньою темою.

Друга площина свідомости - це пізнання і визнання законів буття, що в'яжеться з другою внутрішньою темою.

Третя площина свідомости - це зрозуміння відношення своєї власної психічної індивідуальности мистця до навколишньої дійсности, що в'яжеться з третьою зовнішньо-внутрішньою темою. Всі ці три теми разом з їх відмінними площинами свідомости протагоніста розвиваються паралельно від початку до кінця твору, але різняться напругою їх розвитку.

Ми призвичаєні думати, що людина має тільки одну свідомість і підсвідомість. В дійсності це є релятивні поняття. Юнг розділяє підсвідомість людини на дві сфери: особисту і збірну. Зверхня сфера підсвідомости, себто особиста, є тією частиною психіки, яка вміщає в собі все те, що також може перейти у сферу свідомости. Для деяких людей тільки деякі речі й явища лежать вже у сфері свідомости, для інших вони ще є у сфері підсвідомости.[32] Тому у різних

---

[32] Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 48.

людей є різні площини свідомости.

Крім цих трьох головних площин свідомости, які безпосередньо пов'язані з трьома темами етюду, існують ще в творі інші голоси свідомости, з яких найголовніший репрезентує пізнання конфлікту між протилежними елементами свідомости. Розуміння суперечностей власної душі з'являється на поверхні психіки час до часу як нова цілість свідомости, як докучливий внутрішній голос. Інші можна розділити на короткі автоматичні імпульси, що спонтанно і хаотично, часом доривочно і незрозуміло для самого протагоніста, випливають з підсвідомости на поверхню свідомости, як думки чи слова і відзиваються внутрішніми голосами або спонукують героя етюду до незрозумілої для нього самого поведінки в той час, коли його ментальність занята чим іншим, як, наприклад, усвідомлені імпульси естетчних, етичних, еротичних почуттів та різні уривки споминів і слів з забутого вже минулого, що живуть у підсвідомості.

Ми постараємося на прикладах з тексту твору пройти всю вище подану його схему, щоб показати внутрішній образ людини в етюді "Цвіт яблуні". Зовнішнього образу цієї людини ми не побачили. Коцюбинський не малює в цьому творі ніяких рис його обличчя, ані характеристичних прикмет його постаті чи зовнішнього вигляду. Ми навіть не знаємо його імени та скільки йому років. Ми тільки знаємо, що герой мав дружину, власний дім з городом, був письменником і батьком малої дівчинки, Оленки. Обстановка

помешкання, служниця Катерина та лікар, що був давнім добрим другом героя, свідчать, що він був заможною людиною. Проте "Цвіт яблуні" розкриває нам увесь внутрішній світ цієї людини в даних обставинах.

Перша, зовнішня тема - агонія й смерть дитини, що розвивається разом з внутрішніми переживаннями батька і відбивається змисловими враженнями у його свідомості, проникає ввесь твір від початку до кінця - від ствердження протагоністом: "Там, у жінчиній спальні, вмирає моя дитина" (стор. 481)[33] до питання, яким закінчується етюд: "Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?" (стор. 488) Ці внутрішні переживання батька є викликані зовнішніми враженнями від вигляду хворої дитини, вигляду й поведінки жінки, служниці, лікаря, від контрасних споминів про те, як його дитина була здоровою та як вона поводиться тепер; від вигляду кімнати, предметів в ній та від своєї власної зовнішньої поведінки, а також від свого власного душевного стану та думок і вигуків, пов'язаних з тим станом.

Ввесь цей комплекс вражень розглядуваної теми об'єднує одне головне слухове враження, що часто у різних формах повторюється та характеризує стан хворої дитини і причину її хвороби та смерти: здушений з присвистом віддих. Він увиразнюється на тлі всіх інших вражень, і від

---

[33] Тут і далі етюд "Цвіт яблуні" цитовано за виданням: М. Коцюбинський, "Цвіт яблуні", Твори, т. I (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955). Числа сторінок подаються у виносках тільки при довших цитатах, а при коротких у тексті.

першого речення в етюді, коли батько зачиняє двері, щоб не чути цього голосного свисту, "що сповняє собою весь дім" (стор. 48I), до кінцевого враження від передсмертного, стишеного свисту, він з'єднує цю частину зовнішньої теми в одну цілість. Кульмінаційний вершок цього враження з'являється з початку оповідання, але поступово його напруга спадає. Головним тлом, на якому усі враження виринають, є чорні вікна, за якими "лежить світ, затоплений ніччю" (стор. 48I).

Цікавою своєрідністю внутрішньої композиційної майстерности цього етюду є те, що враження від чорних вікон, які є тлом першої зовнішньої теми, рівночасно являються зав'язкою другої внутрішньої теми з вище наміченої схеми. По суті це враження від чорних вікон започатковує перший етап другої теми, яка складається з трьох етапів, що пов'язані з ніччю, ще сірим досвітком, і повним вже сонця, ясним ранком.

Враження від чорних вікон першого етапу другої внутрішньої теми автоматично викликає враження невідомого чорного моря, себто смерти, на якому протагоніст "пливе" в своїй кімнаті, як в "каюті корабля", що є немов це світом життя. Водночас враження від лямпи з абажуром, що розділяє кімнату на два поверхи, відразу викликає почуття, що смерть є неподільним гостем життя чи, навпаки, життя є тільки гостем смерти тут на землі, бо цей поверх "вгорі темний, похмурий, важкий [,а] під ним - залитий світлом, [поверх] з ясними бліками й сіткою тіней" (стор. 48I), показує, що навіть радісно-щасливе, повне світла життя, повите сіткою тіней терпіння і смутку.

Тут не тільки виразно видно, як одне враження випливає з попереднього через засоби контрасту аж до незвичайно складних асоціяцій, що висвітлюють окремі моменти вражень в цілості їх руху, але теж розкривається правда закону природи, що смерть є невіддільною частиною всього життя на землі.

В цьому випадку Коцюбинський висловлює свої змислові враження від речей і явищ поетичними метафорами, мабуть тому, що не має іншого відповідного матеріялу слів для вислову тих усвідомлених імпульсів душі, які виплили з таких глибинних царин психіки, в яких ". . . раціональний процес на словесне перетворення [себто на висловлення] не включений".[34]

Перший етап другої теми посилюється ще враженнями від блимання світла лямпи, що водночас зв'язує дві теми, першу зовнішню - з грудьми дитини, що так само підіймаються і падають у боротьбі за віддих, та другу - з вічною боротьбою світла-життя з темнотою-смертю. Враження від калатала сторожа серед нічної тиші дає вже натяк на появу другого етапу в цій темі, воно своїм безперервним ритмом однакового звуку неначе нагадує нерозривне коло життя, що проходить крізь всі смерті.

Другий етап другої внутрішньої теми починається від враження посірілих вікон, себто першої появи світання. Під впливом цього враження протагоністові очі несподівано

---

[34]Humphrey, p. 77.

"помічають те, чого раніш не бачили" (стор. 484). Його свідомість зауважує навіть свою власну постать, що ходить з кутка в куток поміж непотрібними йому і наче не його меблями. Щобільше, вона відчуває навіть своє власне серце, "в якому нема найменшого горя" (стор. 484). (А ще так недавно від вражень терпіння донечки на тлі чорних вікон темної ночі його серце ставало і завмирало.) Якийсь голос говорить йому, що "смерть - то й смерть, життя - то й життя!.." (стор. 484) Цей етап другої теми посилюється ще виразно почутим, неначе ззаду, голосом: "'Це закон природи'" (стор. 485). Однак ремініценції свідомости болю і розпуки повертаються знову. Протагоніст не хоче чути цього таємного голосу, він заглушує його власним криком бунту проти смерти дитини, що посилює ще враження від появи лікаря, який не може йому дати ніякої надії. Проте свідомість погодженості з неминучим фактом вже прорвалося на поверхню психіки.

Третій етап другої теми починається від враження ясного ранку. Втеча героя з дому в сад після потрясаючих вражень від посинілої умираючої дитини, від розпачу дружини, від клопотань служниці, викликає в ньому зрозуміння появи нової свідомости. Враження від сонця, що "встало і золотить повітря" (стор. 486), від розцвілих яблунь і щебету пташок, від всієї природи, що п'яніє пристрасною радістю життя, народжує в ньому почуття тепла й радости, таке далеке від холодних чорних і сірих вікон. "І чого не змогла зробити картина горя, те викликала радість природи" (стор. 486). Тільки на тлі цього наглого контрасту, - пережитої душевної кризи і

безжурного щастя природи, протагоніст заплакав. Сльози жалю, стали сльозами полегші. Вони зматеріялізували його горе, поволі звільнили його від нього. Він знову чує в собі внутрішній голос: "Ну, що ж - сталося. Факт!" (стор. 487) Герой розуміє, що йому ще важко погодитися з цим фактом і він хоче втікати думками в минуле. Враження від радости природи помагають йому асоціювати їх з враженнями споминів про його здорову, веселу і повну життя донечку, що так однозвучно зливалися з запашним і ніжним цвітом яблуні. Дерева стоять далі, повні сонця й життя, не дивлячись на те, що він зірвав і знищив своїми руками молодий цвіт яблуні, який не дочекав плоду. Вони знову навесні народять багато нового цвіту. І незмінний та вічний закон природи досягає свого кінцевого тріюмфу в душі героя. Він вже тільки з цікавости повертається додому з цілими пригорщами зірваного цвіту яблуні. Враження від мертвого тіла дитини лише потверджує в саду вже усвідомлену правду про непереступні кордони між живим і мертвим, між двома окремими сферами існування:

> Я почуваю, що воно мені чуже, що воно не має жадного зв'язку з моїм живим організмом, в якому тече тепла кров, що я кохаю не те, що я сумую не за ним, а за чимсь другим, живим, що лишилось у моїй пам'яті...[35]

І так, як перша зовнішня тема розвитком напруги спадає від звукових вражень спочатку голосного, а пізніше щораз більше послабленого свисту, що видобувається з

---

[35] Коцюбинський, "Цвіт яблуні", стор. 488.

грудей умираючої дитини, так друга внутрішня тема, яка складається з трьох етапів, розвитком напруги зростає разом з повільним заником ночі, з переходом ночі до дня, з темноти до світла, від смерти до життя, що однозгідно асоціюється зі змінами в свідомості протагоніста.

Третя, зовнішньо-внутрішня тема складається з двох частин. Зовнішня частина цієї теми, що розвивається в сюжетному змісті твору, виявляється у враженнях самого письменника, - тієї площини свідомости, що незалежно від зовнішніх обставин і ментального стану людини, навіть всупереч її волі, записує в пам'яті всі враження й спостерігає їх цілком пасивно. Ця площина свідомости мистця працює творчо ввесь час, від початку до кінця етюду. Усвідомлення цього факту, цього окремого "я" в собі, цієї відмінної свідомости письменника, прибирає гострих форм аж тоді, коли воно заходить у конфлікт з почуттями батька:

> Щоб не забути... щоб нічого не забути. . . . .
> . . . .
> Все воно здається мені... колись... як матеріял ... Я це чую, я розумію, хтось мені говорить про це, хтось другий, що сидить в мені... Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він ненажерливою пам'яттю письменника всичує в себе всю цю картину смерти на світанні життя... Ох, як мені гидко . . .[36]

Те, що ця свідомість творчої активности існувала від початку етюду паралельно з іншими, видно в її сполуці з другою внутрішньою темою. Враження від калатала не тільки асоціюється з ритмом вічности життя, але теж вічної сили творення, бо "обіцяє боронити спокій творчого сну..."(стор. 482)

---

[36]Там же, стор. 486.

художника. Цей творчий сон, такий глибоко вроджений, що його ніхто та ніщо не може розбудити й розворушити. Письменник працює уявою далі і творить образи нового епізоду розпочатого роману. Враження від звуку калатала здаються йому перебоями "серця незримого велетня..." (стор. 482), що їх нібито відчуває героїня нового роману. Це калатало, що дає враження ритму життя, тут викликає враження ритму живого серця та зелених лугів, яких образ зникає з останнім звуком калатала, бо вікно сіріє. Враження від світання дає почуття життя, що вдирається в хату та в душу протагоніста в той час, коли друге, - його дитини, відходить назавжди. Це враження від звуку калатала з другої внутрішньої теми стоїть у різкому контрасті до враження від голосних дзвінків дзиґаря з першої зовнішньої теми. Голосні дзвінки дзиґаря своїми "стрілами-пальцями" (стор. 484) рахують його терпіння і зближають хвилину катастрофи - смерти.

Внутрішня частина третьої теми розкриває саму психологію творчости імпресіонізму. Новий імпресіоністичний світогляд домагається глянути на дійсність "іншим оком", себто звільнити себе від усяких морально-етичних і естетичних зобов'язань, від усіх упереджень, що постають через приняті заздалегідь концепції, теорії чи ідеології. Тільки особистість звільнена від всього того баласту, що немов вуалем заслонює правдивий образ світу, речей, явищ і людини, зможе без ніякої домішки суб'єктивних почуттів, поглядів чи настанов, доглянути їх дійсну суть. І, коли реаліст і натураліст стараються не тільки досліджувати

бачене, але теж свої очі напружувати, щоб краще пізнати і зрозуміти,"що воно є", та пізніше повністю відтворити, то вихідна точка імпресіонізму інша, хоч мета та сама. Імпресіоніст використовує тільки свої змислові враження, залишаючися пасивним супроти даних об'єктів.[37] Щобільше, він дозволяє цим об'єктам автоматично діяти на себе, неначе б вони були суб'єктами, а сам художник стає тоді об'єктом. Сам Коцюбинський подібно висловив цю думку:

> Не знаю... чи добре, коли письменник занадто часто придивляється до того, що відбувається в ньому на просторі між серцем і мозком. Найкраще зображати світ і людей, коли забуваєш про свій хист, закріпляти спостереження. Я найкраще почуваю себе, коли між проявами дійсності, очима і рукою, яка ловить їх, наче дитина краплі водоспаду, немає ні відстані, ні жодної різниці в кольорах.[38]

Крім цих трьох головних площин свідомости, що зв'язані з темами етюду, як було вже сказано, ще існують в творі: докучливий внутрішній голос, що контролює рівновагу між протилежними площинами свідомости, та доривочні імпульси, що моментально, спонтанно і часто навіть незрозуміло для самого героя, випливають на поверхню свідомости.

Докучливий внутрішній голос є виявом морально-етичних принципів самого протагоніста і виступає в критичних моментах як окрема цілість свідомости:

---

[37] K. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965), S. 63.

[38] М. Рудницький, "Незабутній образ", Спогади про Коцюбинського, стор. 245-46.

> Я стрепенувсь. Боже! що зо мною! Чи я забув, що у мене умирає дитина? . . . (стор. 482) А, подлість!.. Як може родитись така потіха під свист здушеного смертю горла? . . . (стор. 484-85) Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ця свідомість ранить моє батьківське серце... я не витримаю більше. . . . (стор. 486) Я знаю, нащо ти записуєш усе те, моя мучителько! . . . (стор. 488) Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене? . . . (стор. 488) [39]

Для прикладу подаємо також кілька хвилевих імпульсів, що випливають на поверхню свідомости всупереч волі героя: Усвідомлене естетичне почуття: - "Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило. Я навіть, проходячи повз стіл, поправив фотографію. О! Тепер симетрично!.." (стор. 481) Або: - "По тому вона переводить очі на мене. Гарячі й темні од нічниць і тривоги, блискучі од сліз і гарні. Її чорне волосся, зав'язане грубим жмутом, таке м'яке і тепле" (стор. 484). Це усвідомлення краси дружини викликає свідомість еротичного потягу: -

> Все це я бачу. . . . Її голу шию і злегка розхрістані груди, звідки йде запашне тепло молодого тіла, і в той мент, коли вона лежить у мене на грудях і тихо ридає, я обіймаю її не тільки як друга, а як привабливу жінку, і наче крізь сон тямлю, що в голові моїй лишається невисловлена думка: "Не плач. Не все пропало. Ще у нас будуть"...[40]

Ця свідомість інша, як бачимо, від наступної, що підказана співчуттям: - "Вона вже не кричить, вона гірко, нерозважно плаче. Хай виплачеться, бідна" (стор. 486). Усвідомлені, але незрозумілі думки, фрази і слова з давно забутого: -

> Голова снує думки. Про що я думаю? Я думаю про щось чуже, стороннє, не важне, а проте тямлю, що

---

[39]Коцюбинський, "Цвіт яблуні".

[40]Там же, стор. 484.

> я не забув свого горя. Якісь голоси говорять в мені. "Чи не хочете оселедця?" - "Що? якого оселедця?" Я не задумуюсь над цим. Хтось чужий поспитав - і так воно лишилося. "Гідрохінон... гідрохінон... гідрохінон..." Чогось це слово мені вподобалося, і я повторяю його з кожним кроком і боюсь пропустити в ньому якийсь склад.[41]

Цілий етюд "Цвіт яблуні" побудований на враженнях протагоніста від своєї власної свідомости. Всі ці враження, в останньому розділі етюду немов збігаються, завершуючи головну думку, яку автор хотів розкрити читачам. Зрештою сама назва твору вже дає натяк на задум автора.

Зовнішню композиційну єдність етюду досягає Коцюбинський такими засобами, що тримають в своїх рамках всю розхитаність сюжету. Перший засіб - це закриті рамки подій від пізнього вечора, майже ночі, до ясного ранку, що одногідно збігається з часом психічних переживань героя. Навіть коли враження від споминів з'являються в його свідомості, вони з'являються також в рамках цього окресленого часу, хоч події споминів відбувалися давніше. Другий засіб - це внутрішній монолог, завжди затриманий як прямий, себто безпосередній монолог від першої особи, навіть тоді, коли він розчленовується на діялоги запитань, відповідей, стверджень, вигуків, споминів і т.п. Він завжди затриманий в свідомості, не виражений, себто ніколи не висловлений. Тільки один раз голос протагоніста зазвучав, але не як звернення до другої особи, а як вигук бунту і болю, як протест проти безглуздої і передчасної смерти його дитини.

---

[41] Там же, стор. 483.

Від цього крику, сам герой етюду злякався, усвідомлюючи, що "щелепи . . . зводить, холодний піт вмиває чоло..." (стор. 485)

Отож уся схема твору та його зовнішні композиційні елементи показують, якими засобами майстерности досягає Коцюбинський внутрішньої та зовнішньої єдности твору. Цією самою композиційною методою для затримання зовнішньої єдности твору часто користуються автори новель т.зв. жанру "потоку свідомости". Закриті рамки внутрішнього монолога збудовано в цьому етюді на багатогранних моментах вражень від зовнішньої дійсности та від внутрішньої дійсности, себто своєї власної свідомости. Техніка такого внутрішнього монолога показує психічний зміст і його процеси, що існують на різнородних площинах контролі свідомости перед тим, "заки вони формулюються для обміркованої мови".[42] Ввесь етюд, що розчленований, розбитий на найдрібніші враження, немов на атомні частки, - розсипані, часто перемішані, моментальні та несподівані, в цілості всього етюду вони творять гармонійну єдність, неначе їх "випадкові ступені з нічого, з хаосу прямують до абсолютного формування . . ."[43] Імпресіоністи-художники малювали свої картини за таким самим композиційним принципом, що виростав з такого самого імпресіоністичного світогляду. Дрібні, окремі мазки та штрихи фарб були на їх малюнках, взяті з природи, без того, щоб їх розумуванням, або дослідом відтворити, а тільки так, як вони моментально діють на

[42] Humphrey, p. 24.

[43] Raphael, S. 65.

око, як вони випливають одні з одних красою своїх зв'язків і попадають у світ сяйва якоїсь специяльної гармонії.[44]

Письменник в етюді "Цвіт яблуні" зникає цілковито, він сполучається зі своїм героєм в одну цілість. Автор не інтерпретує ніяких фактів дійсности, нікого та нічого не описує. Дійсний образ людини сам розкривається перед читачами і потверджує те, що П. Клее сказав: "Мистецтво не відтворює видимого, мистецтво робить видимим".[45]

Однак на підставі зробленої аналізи видно, що три теми паралельно розвивалися в цьому етюді. Постає питання, яка з них є найголовнішою темою?

Павло Филипович у своїх статтях, в загальних обрисах переглядає всі висловлені думки української критики про цей етюд, починаючи від Івана Франка, який схарактеризував його, як "враження письменника, у якого вмирає одинока улюблена дитина і якого фантазія при тім, насупереч його волі, нотує і складає всі деталі, як матеріял для будучого твору",[46] і кінчаючи оцінками Єфремова, Козуба, Старицької-Черняхівської, Зерова, Лебедя та інших з їх аналогічними спостереженнями про "дві душі" письменника або про

---

[44] H. Bahr, "Impressionismus", Kulturprofil der Jahrhundertwende - Essays von Hermann Bahr: Auswahl und Einführung von Heinz Kindermann zum 100. Geburstag des Dichters (Wien: H. Bauer-Verlag, 1962), S. 184.

[45] Цитовано в: E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane The Penguin Press, 1969), p. 138.

[46] Цитовано в статті П. Филиповича, "'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", Життя і революція, 5 (1929), стор. 92.

"роздвоювання психіки батька й письменника, дві течії переживань, що поруч пливуть в одній особі".[47] Деякі критики зайшли в своїх міркуваннях так далеко, що закинули Коцюбинському "безчуттєвість" і навіть "неронізм", себто моральний індиферентизм, витворений певного роду патологічною аномалією психіки мистця.[48] В. Коряк іде так далеко в своїх оскарженнях, що закидає Коцюбинському, - спокутуючому інтелігентові виразний "дух богеми" та

> зненависть до цього болота міщанського життя, залюбленість у красі, відданість мистецтву до такої міри, що ціле життя - навіть смерть коханої дитини, для артиста-митця є тільки творчим "матеріялом".[49]

Франко перший слушно підкреслив в рецензії на збірник "На вічну пам'ять Котляревському", що Коцюбинський в етюді "Цвіт яблуні" в часі свого горя "всупереч [своїй] волі" записує в пам'яті ці трагічні події. Так само Филипович, заперечуючи всі ці твердження критики, пише, що "Коцюбинський говорить про неминучий для письменника процес спостереження й початкової фіксації життєвих вражінь", що є процесом пасивним. Речення протагоніста: "Моя мила донечко, ти не гніваєшся на мене?", на його думку, відкидає "естетичний маніфест" Коцюбинського та

---

[47] П. Филипович, "'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", Життя і революція, 5 (1929), стор. 93.

[48] Там же, стор. 96.

[49] Цитовано в статті П. Филиповича, "'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", стор. 97.

показує радше професіонала, а не естета, який "зустрічає опір з боку морального почуття письменника, що подвоюється і змагається з людиною".[50]

На нашу думку, Коцюбинський так глибоко зобразив переживання батька, що дивно, чому для цього питання присвячено стільки уваги. Українська критика, не знайшовши в біографії Коцюбинського такої трагічної події, яку він зобразив у цьому етюді, почала допукуватися тематичних впливів, наслідувань і запозичень у творі від чужих письменників. "Кількість шукачів 'впливів' була величезна; таке шукання зробилося навіть модою і приводило до того, що в творах . . . [Коцюбинського] не бачили майже нічого оригінального: все сходило на запозичення від інших авторів".[51] Це спрямування критики виринуло також через те, що мало звернено уваги на світогляд імпресіонізму та його творчі засоби, на підставі яких органічно оформлювалася тематика та розроблення проблем в творах Коцюбинського. Це правда, що імпресіоністична творчість зірвала маску з обличчя людини і показала те, чого сама людина навіть про себе не знала. Вона перш усього показала, яке скомпліковане, яке дуже складне психічне життя людини. І це було її завдання, - заглянути в глибину душі та показати внутрішній світ людини, - її дійсну сутність. Тому в

---

[50]Филипович, "'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", стор. 98.

[51]Д. Чижевський, Історія української літератури (Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1956), стор. 12.

своїх творах письменники-імпресіоністи нікого не ідеалізують, ані не засуджують, а стараються показати людей і дійсність, якими вони є насправді. Сам Коцюбинський висловився проти ідеалізованих творів:

> . . . на нас, письменників, іноді находить спокуса писати не про світ живих людей і реальні предмети довкола них, а про ці пориви, які, може, колись стануть доступні нашим нащадкам . . .
> . . . .
> . . . стати: володарями всіх стихій природи і всіх тваринних інстинктів, залишених нам у спадщину мавпоподібними предками...[52]

Юнґ твердить, що ні одна людина не є досконалою, що єдність підсвідомости зі свідомістю є тільки ілюзією та мрією людини. І дуже часто навіть добра воля і добрі інтенції бувають знищені сильнішими комлексами підсвідомости та часто індивід говорить чи робить те, чого він по суті не бажає.[53]

Це нам найкраще показує контраст між етюдом "Невідомий" і "Persona grata" Коцюбинського. В першому творі шляхетна відважна і повна посвяти для інших людина переживає моменти слабости і страху. В другому творі, в дійсности безсумлінна і наскізь зла людина, тюремний кат, в складних конфліктах душевних процесів починає відчувати огиду до свого діла.

М.О. Костенко, зупиняючися на уступі з "Fata morgana",

---

[52]Цитовано в статті М. Рудницького, "Незабутній образ", стор. 246.

[53]Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, pp. 80-81.

де автор зображує підпал Хомою стіжків сіна, дивується "що письменник захоплено малює картину вогняної стихії, . . . [бо] це накладає свій відбиток і на оцінку дії Хоми". А далі критик питає: "Чи немає тут суперечності? Чи не вибрав письменник безпристрасної позиції, з висот якої і малює з однаковим захопленням добро і зло?"[54]

Безперечно, Коцюбинський не гльорифікує зла, ані не пропагує його. Цього не робив ніхто з імпресіоністів. Проте він дивиться на зло з безпристрасних позицій з тієї самої причини, що він нікого не засуджує і не прославляє, але тільки споглядає дійсність і зображує її правду так, як вона в даному моменті виглядає.

З таких самих безпристрасних висот, споглядає Коцюбинський свого героя в етюді "Цвіт яблуні". І він розкриває нам образ людини, що є глибоко чуттєвою, що є люблячим батьком, добрим чоловіком своєї дружини і справжнім письменником-мистцем.

Українська критика помітила, що головною темою в етюді "Цвіт яблуні" є роздвоєння психіки батька й письменника. На нашу думку, основною темою цього твору є друга, внутрішня тема з нашої схеми, - філософська проблема життя і смерти. Тому цілком слушно стверджує А. Музичка в своїй статті "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", що автор "в етюді 'Цвіт яблуні' займається питанням смерти".[55] Він також підкреслює, що письменник

---

[54] Костенко, стор. 105.

[55] Музичка, стор. 101.

від нікого цієї теми "не потребував позичати", бо ніколи ще в літературі не писали про смерть так багато, "як за 90-х і 900-тих років, коли йшла боротьба за розуміння життя та його мети".[56] На думку Музички, "питання закону природи, що таке життя і смерть, і студіює художньо Коцюбинський у творі 'Цвіт яблуні' ".[57] Однак він доходить до помилкового висновку, що безсмертність Коцюбинський добачав у матеріялі "для художнього твору, що почав жити на чиїйсь смерті",[58] себто на смерті дитини письменника. На нашу думку, сама розв'язка проблеми смерти людини, яку шукав Коцюбинський, лежить багато глибше. В своїх споминах про Коцюбинського пригадує Микола Чернявський питання, які не випадково хвилювали письменника: "що я єсть таке? Звідки прийшов, куди піду? Нащо живу на світі?.."[59] В етюді "Цвіт яблуні" питання життя і смерти показане у вічному ритмі звуку калатала та в трьох етапах цієї теми, що їх розвиток напругою зростає від ночі до досвітку та до сонячного ранку, себто у вічному колі життя.

Глибоке занурення в підсвідоме життя людини без

---

[56] Там же, стор. 102.

[57] Там же, стор. 104.

[58] Там же, стор. 107.

[59] М. Чернявський, "Червона лілея", Твори в двох томах, т. 2 (Київ: Дніпро, 1966), стор. 500.

сумніву в'яже Коцюбинського почасти з модерним романом т.зв. "потоку свідомости". Коцюбинського можна назвати предтечою цього жанру в українській літературі. Н.Л. Калениченко висловлюється неточно, пишучи, що "етюд 'Невідомий' має монологічну форму, вірніше - відтворює 'потік свідомості' засудженого на страту..."[60]

"Потік свідомости", як жанр, характеристичний в першій мірі тим, що займається не інтелектуальною активністю героїв, а їх душевним життям, яке лежить так глибоко, що часто сама людина не є свідома цієї активности своєї психіки.[61] Іншими словами, якщо психіку людини можна порівняти з льодовою горою, з якої тільки маленька частина знаходиться над поверхнею, то письменники цього жанру головний натиск кладуть на дослідження тих шарів, що положені найдальше від поверхні свідомости та які не дозріли до словесного вираження.[62] "Потік свідомости" не має нічого спільного з думками та споминами, які вже готові для вислову, або записування їх.[63] "Література 'потоку свідомости' є психологічною літературою, але вона мусить бути досліджувана в площині, в якій психологія

---

[60]Н.Л. Калениченко, Великий сонцепоклонник (Київ: Дніпро, 1967), стор. 135-36.

[61]Humphrey, p. 13.

[62]Ibid., p. 4.

[63]Ibid., pp. 2-3.

змішується з епістемологією".[64]

Коцюбинський наближається тільки до тих письменників жанру "потоку свідомости", які використовують імпресіоністичні змислові враження та чутливість до світла і звуків для вияву внутрішнього психічного життя своїх героїв.[65] І він, так само як згадані письменники, використовує враження протагоністів від зовнішніх явищ довкілля для інтерпретації їх підсвідомого стану психики.[66]

Отож тільки те, що є хаотичним, необґрунтовано відруховим і спонтанним у психіці героя, в'яже етюд "Невідомий" з жанром "потоку свідомости". Чим глибше сягає Коцюбинський в душевне життя свого героя, тим більш несподівано для самого героя відзиваються внутрішні голоси його різних площин свідомости. Проте сам внутрішній монолог, посередній чи безпосередній, ані раціональні роздуми, не є ще доказом, що етюд "Невідомий", як пише Калениченко, "відтворює 'потік свідомости' засудженого на страту". Тому цілком непотрібно Калениченко старається виправдати "трохи хаотичне переплетення споминів, вражень, думок..."[67] в'язня як наслідок його схвильованости. І так само треба заперечити приписування Коцюбинському тенденційного наміру в такому дусі, як, мовляв, "оспівування

---

[64]*Ibid*., p. 6.

[65]*Ibid*., p. 14. Думки Гамфрі висловлені з приводу ранніх творів В. Вульф.

[66]*Ibid*., p. 80. Гамфрі також покликується на роман Д. Річардсон "Pilgrimage".

[67]Калениченко, стор. І36.

мужності революціонерів надавало великого ідейного й виховного значення новелам М. Коцюбинського..."[68]

Етюд "Невідомий" засвідчує, що навіть відважні месники за народні кривди переживають свою внутрішню складну драму душі. Це виявляється не тільки тоді, коли герой чекає страти в своїй в'язничній камері, але теж тоді, коли він виконує атентат і навіть перед тим, заки він має його виконати. Він переживає всі людські слабості, ввесь жах непевности і страху. А пізніше, в самотній камері, він знову відчуває цей таємний холод душі, невтомне бажання жити, тугу за любов'ю й особистим щастям, болісні згадки про матір, надії на втечу з в'язниці, бунт проти передчасної смерти, нудьгу самоти, думки про самогубство, красу світа, якої не відчував так ніколи перед тим, страх перед смертю та врешті все те, що далі живе в голові й в серці, що він старається задушити в собі і що "кричить в серці, глибоко в серці..."[69]

Зате Калениченко має рацію, коли пише, що в цьому етюді "вражає тонкість і майстерність психологічного аналізу, вміння вибрати найхарактерніші деталі"[70] в зображенні психічного стану людини. Зовнішнього вигляду

---

[68]Там же, стор. 137.

[69]М. Коцюбинський, "Невідомий", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 193.

[70]Калениченко, стор. 136.

цієї людини ми не знаємо, але її внутрішній образ, в даних подіях, розкривається перед читачами в найдрібніших нюансах його душевних переживань.

Тема життя і смерти, а головно межової ситуації людини в обличчі смерти, були частими темами в творах Коцюбинського. В нарисі "Хвала життю" Коцюбинський ще раз повертається до питання закону природи та перемоги динамізму життя над стагнацією, яку викликає розпач з причин трагічної смерти інших. І, коли в етюді "Цвіт яблуні" ця перемога над депресією дається одній людині, то в нарисі "Хвала життю" товпі людей різного середовища, соціяльного становища та професій.

Композиційно етюд "Невідомий" є зітканий з моментальних внутрішніх вражень від стану душі невідомого героя, а нарис "Хвала життю" є плетивом зовнішніх, моментальних вражень від дійсности, побаченої автором на руїнах знищеної землетрусом Мессіни в Італії.

Тканина вражень в етюді "Невідомий" є переплетена нитками різних площин свідомости. Знаходимо там спомини з пережитих подій, включно з думками про свою нову ситуацію, уявні враження візійного характеру про свою майбутню екзекуцію, разом з зрозумінням конфлікту між суперечними настановами своєї власної свідомости. Всі ці враження від власної душі випливають одні з одних та спонукують появу все нових, часом хаотичних і несподіваних для самого протагоніста, і творять разом образ безперервної активности людської психіки. Зовнішньо цей комплекс вражень об'єднаний

засобом безпосереднього внутрішнього монолога та повтору слова "недівомий", що врешті самою назвою етюду закриває ввесь твір у композиційну цілість.

Плетиво вражень у нарисі "Хвала життю" є побудоване на контрасті двох протилежно суперечних вражень від побаченої дійсности. Перше – це враження від людських очей, що приникає ввесь твір і ввесь простір жахливо знищеного міста та виглядає з усіх його руїн:

> Очі! Ті страшні, чорні, жахливі очі, які замкнули в собі пекло . . . Може світити сонце, голубіти море і небо, сміятися радість, а ті очі, поширені й мертво блискучі у великих орбітах, звертали погляд вглиб себе і божевільно вдивлялись у розхитані стіни, вогонь і трупи найближчих. Мені здавалось, що коли б сфотографувать їх, на пластинці вийшли б не людські очі, а картина руїни.[71]

Під враженням від тих повних розпуки очей, автор бачить жахливі сцени спричинені землетрусом, сліди розторощеного життя між руїнами та нещасних, побитих горем людей, що врятувалися. З кожного кутика між руїнами виглядає обличчя смерти, яке залишає навіть на каменях свою страшну відбитку: "Стародавній фонтан постраждав мало, але він з тої ночі засох, наче виплакав сльози над чужим горем. Сухі роти тритонів умирали од спраги".[72]

Друге, кінцеве враження, що викликало протилежний образ дійсности, є від збіговища людей, що юрмилися коло купця, який стояв на візочку і викрикуючи, рекламував і

---

[71]М. Коцюбисний, "Хвала життю!", <u>Твори</u>, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 421.

[72]Там же, стор. 422.

продавав косметику. І жінки, вкриті чорною крепою жалоби, пильно стежили за кожним його словом і рухом, жадібно купуючи собі молодість і красу за чотири сальдо. Під враженням цього образу відвідувач цього зруйнованого міста вперше доглянув "зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчеві сади, безконечний шовковий простір блакитного моря". На нього не діяли вже страшні руїни знищеного міста, що поховали понад 40 000 людей, і його "душа . . . проспівала над сим кладовищем хвалу життю..."[73]

В одному моменті очі жінок здавалися йому "страшні, чорні, жахливі...", а зараз в другому моменті, повні захвату і надій на молодість і красу. Від першого враження оповідач бачить щось цілком інше, протилежне й суперечне, ніж від другого враження. Де правда, а де ілюзія дійсности?

Проблему дійсности та ілюзії, ізольованости і самотности людини в творчості Коцюбинського розглядатимемо в двох наступних розділах.

[73] Там же, стор. 425.

II. ІЛЮЗІЯ ТА ДІЙСНІСТЬ В ЖИТТІ ЛЮДИНИ

З проробленӧї вже аналізи кількох творів Коцюбинського випливає, що імпресіоністично-психологічне зображення людини, яке базується на моментальних враженнях, взагалі не подібне до портретів дійових осіб у письменників реалістичнӧї школи. Щобільше, ці зображення часто цілком незалежні від реальних появ людей. Вже сама обставина, що чистим сприйманням відсутня можливість доторку, почуття статики, те, що головним чином могло б установити їх конкретність і стабільність, ставить їх поза межі фактичнӧї реальности.[1] Іншими словами, "те, що реальне, не сам предмет, але поодинокий зміст пізнання, себто точка стику між духом і матерією".[2] Для пізнання об'єкту необхідно мусить бути завжди суб'єкт. Однак не той суб'єкт, що займає позиції супроти об'єкта і який обдарований здібністю апріорного знання, але той, що тільки споглядає, себто психологічний суб'єкт. Тим він прив'язаний до предмету свого споглядання і пристосований до його найбільш індивідуальних форм.[3]

В цей спосіб пояснюється психологізм імпресіонізму, а тим самим і психологізм у творчості Коцюбинського, де

---

[1]**Raphael, S. 54.** Рафаель обговорює прикмети загальної імпресіоністичнӧї творчости та світогляду.

[2]**Ibid.**

[3]**Ibid.**

зв'язок між людиною й довкіллям та взагалі всю світобудову проєктовано в площину психологізму.[4] В цій площині об'єкт і суб'єкт уже не протистоять один одному, як два окремі світи, що їх треба в творчому акті пізнати та об'єднати, але вони творять заздалегідь одне спільне іманентне явище.[5] Отож ніщо не посідає правди дійсности, що не може стати змістом пізнання, ані людина, предмет чи явище саме в собі, ані щонебудь, що виходить поза поодинокий акт сприймання. Результатом цього чистого сприймання стають безпосередні, спонтанно-моментальні враження, а тим самим і "повне роздріблення світу в його усталених поняттях".[6] Основну ролю відограє індивідуалізація поодинокого акту сприймання, що схоплює неповторний та завжди певно означений психо-фізичний стан, який визнається за істину, та "що баченому протистоїть тільки небачене, а не правильно або неправильно бачене".[7] Це сприймання дійсности, що є емпіричним пізнанням, правдою, називає Р. Гаман "внутрішнім досвідом".[8] Водночас кожне змислове враження, що стає цим внутрішнім досвідом, є

---

[4] Ibid.

[5] Ibid., S. 55.

[6] Ibid.

[7] Ibid.

[8] R. Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst (Köln: Verlag der M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907), S. 112.

"незалежне від того, чи воно відповідає якомусь реальному об'єктові чи ні".[9]

І так, наприклад, "сухий гриб" з твору Коцюбинського "Лист", не відповідає реальному об'єктові, яким є обличчя матері, хоч по суті інші змислові враження можуть мати певне відношення до баченого об'єкту. Такі сприймання вражень визначає оповідання "В дорозі". І, хоч там мають певне відношення до сприйнятого об'єкту такі враження як: " - Ай! -Високе, чисто жіноче і різко-дзвінке . . ." чи ". . . виднілись тільки їх круглі зади . . .", вони ніколи не конкретизують їх повної статичної сукупности, а завжди є тільки деталями, що служать як допоміжні номінальні фактори для поодинокого змісту пізнання. Якраз таким чином, пише Фрідеман, філософія Маха знаходить свій мистецький вислів в імпресіонізмі, що світоглядово

> заперечує цей світ і це "я", як реальні одиниці, та сприймає їх обох зовсім номіналістично, лиш як узагальнюючі поняття для схоплення поодинокого змісту досвіду. Враження від якогось предмету не є ані його відбиткою, ані тим, що є в якомусь "я", але воно стоїть посередині між предметом і "я", при чому ці два заперечуються.[10]

Цей світогляд імпресіонізму також відбився в картинах Едуара Мане (1832-1883) - "Сніданок на траві", "Олімпія", "Шинок" та інші. Тож, наприклад, в останньому артист представив образ дівчини, ніби розчленований на дві особи.

---

[9] Friedemann, S. 62.

[10] Ibid.

Подібний мотив як у Мане, зобразив Коцюбинський в згадуваному вже нарисі "Хвала життю". Можна сказати, що враження від трагічних жіночих очей є ілюзією у відношенні рівночасного враження від тих самих жінок, які з захватом в очах купують собі косметику. Те саме бачимо в етюді "Цвіт яблуні". В призмі розчленованої психіки людини показуються не тільки два аспекти, але цілий спектр її особистости, її дуже складного внутрішнього світу. І справа тут у тому, що кожний аспект тільки в уламкові моменту є назовні виявленою істотністю людини і як окремий фрагмент цілости самий в собі є реальною дійсністю, одначе у відношенні до попередньої чи наступної, яким суперечить, стає ілюзією. На цій підставі Бар висловив думку, що "всі речі, коли їх доторкнутися з вимогою правди, негайно перемінюються в брехню; а хто шукає дійсности, знаходить тільки позірність",[11] себто ілюзію.

Переконання імпресіоністів, що появи людей і явищ є ілюзорними, викликало в них прагнення виявити "світ, схований за тим, що бачимо, суть, сховану за видимістю",[12] та ту правду дійсности, що є єдиною й неповторною в даному моменті, хоч вона є водночас безперервно змінливою в часі. В цій її безперервній змінливості, в русі цих

---

[11] Bahr, "Wahrheit, Wahrheit!", Kulturprofil der Jahrhundertwende, S. 142.

[12] Raphael, S. 54.

окремих, суперечливих і часто хаотичних часток, знаходить Коцюбинський нову і глибшу пов'язаність цілости. Цією об'єднувальною ланкою розсипаних і змінливих часток є цілість їх руху, в якому розкривається пізнання глибшої абсолютної правди. Цього пізнання письменник завжди дошукувався і його показував у внутрішньому змісті своїх творів. Отож, наприклад, перехід від ночі до ясного ранку в етюді "Цвіт яблуні" та однозвучні зміни в психіці протагоніста виявили в цілості їх руху пізнання глибшої абсолютної правди про перехід від життя до смерти і від смерти до життя.

Варто зауважити, що Михайлина Коцюбинська, хоч і заперечує імпресіоністичний світогляд Коцюбинського,[13] як це роблять усі радянські критики, твердить, однак, що "лише вихов авши в собі тонкий філологічний зір і слух, можна побачити, як із таких майже невидимих неозброєним оком образно-емоційних 'молекул' складається художній організм твору".[14] Вона також приходить до такого самого висновку, який робимо й ми, говорячи, що "злиття вражень, знімків зовнішнього світу . . . в решті решт дозволяє спостерігати всю складну внутрішню будову світу".[15]

---

[13]М. Коцюбинська, Література як мистецтво слова (Київ: Наукова думка, 1965), стор. 312.

[14]Коцюбинська, стор. 126.

[15]Там же, стор. 127.

Проте пізнання цієї абсолютної правди через спостерігання її з височин цілости руху всіх змінливих часток, себто через освоєння "злиття вражень", приходиться людині важко. Звичайно кожна людина схильна сприймати хвилеву ілюзію за правду. Тому цей факт викликав думку про конечність демаскувати прийняті й визнані поняття дійсности.

Це питання розглядається в багатьох новелях і драмах Артура Шніцлера. Ми знаходимо його також у творах Антона Чехова. Ґі де Мопассан пішов ще далі, заявляючи, що

> . . . наївність, зрештою, вірити в реальність узагалі, коли кожен із нас має свою власну реальність у своїх думках і своїх органах. Наші очі, наші вуха, наш нюх і наш смак створені по-різному, тому існує стільки істин, скільки є людей на світі.[16]

Мопассан підкреслює, що письменник повинен бути чуйним на змислові враження, бо "кожна найменша дрібниця заховує щось невідоме".[17] Однак на підставі свого переконання, що життя непослідовне, незв'язане і незрозуміле, нелогічне і суперечне,[18] він приходить до висновку, на думку Лавріна, що "ті артисти є великими, які спроможні допомогти іншим людям побачити їхню власну особливу ілюзію".[19]

---

[16]Ґі де Мопассан, П'єр і Жан. Твори у восьми томах, т. 6 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 394.

[17]Там же, стор. 399.

[18]Там же, стор. 394.

[19]J. Lavrin, "Chekhov and Maupassant", The Slavonic Review, Vol.5, No. 13 (June, 1926), p. 9.

Розкривання позірности людей, їх змінливости, або демаскування ілюзорности явищ дійсности, є частими темами також у творах Коцюбинського. Найкращою ілюстрацією загублення почуття реальної дійсности, неспроможности зустріти віч-на-віч її безжалісну правду є знаменита новеля Коцюбинського "Лялечка".

Українська критика свогб часу, хибно розуміючи задум автора, висловилася неприхильно про цей твір. Головною героїнею "Лялечки" є Раїса Левицька, неодружена сільська учителька, з вигляду негарна, а щогірше - "стара панна". В тогочасному суспільстві любов старої панни викликувала іронічну посмішку та кпини: "Як сміє вона кохати? Вона погана й стара..."[20] Даною обставиною Старицька-Черняхівська пояснює співчуття Коцюбинського та його жаль "для сеї самотної бідної душі", а через те й намір теплотою серця надати всім епізодам чулого та теплого тону.[21] І всупереч цьому добросердечному намірові письменника, на думку Старицької-Черняхівської, ця "раціоналістично настроєна, суха і озлоблена немолода дівчина перемінюється в екзальтовану девотку"[22] в творі Коцюбинського.

В своїй статті "Розвиток психологічної новели

---

[20] Л. Старицька-Черняхівська, "Елементи творчости М. Коцюбинського", Літературно-науковий вісник, 5 (1913), стор. 212.

[21] Там же.

[22] Л. Старицька-Черняхівська, "М.М. Коцюбинскій: Опытъ критическаго очерка", Кіевская старина, 92-94 (1906), стр. 307.

Коцюбинського" Филипович погоджується з думкою Шамрая і Зерова, що етюд "Лялечка" є "зразком поглибленого, психологічного оброблення теми".[23] Він заперечує погляд Єфремова, що там Коцюбинський "обертається до людської нікчемности та гидотности",[24] але все ж таки підкреслює, що письменник займається патологічними формами запізнілого кохання, бо автор "робив спробу дати не тип, а індивідуальність, що взагалі характерне для творів на патологічні теми".[25] Филипович признає, що Коцюбинський "вперше виявляє інтерес до проблеми особистого щастя, не пов'язаного з суспільним життям", що письменник ніде "не показує, що постать Раїси є типова для сільської вчительки"[26] та погоджується з поглядом Шамрая, що вона є "справжньою антитезою" працівнички на народній ниві.[27] Але водночас Филипович все ж таки переконаний, що письменник "накресливши типа, наділив його переживаннями індивідуальности",[28] які не можуть належати вчительці, а належать авторові, і тому ввесь її образ неорганічний та штучний.[29]

---

[23] Филипович, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", стор. XXI.

[24] Там же.

[25] Там же.

[26] Там же.

[27] Там же.

[28] Там же, стор. XXII.

[29] Там же.

Шум української критики, який знявся навколо цієї новелі, був викликаний тим, що характер, представлений у ній, був у такій мірі незвичний і так мало пов'язаний з традиційним образом учительки в українській літературі, що критики шукали чужого тематичного запозичення, щоб в цей спосіб "знайти йому літературне виправдання".[30] Филипович констатує, що в цій новелі "кидається в вічі поєднання в центральному образі рис різного оточення"[31] і закидає Коцюбинському вживання деяких образів, як "умовних літературних красот",[32] що також на думку Зерова "не завжди можуть характеризувати учительку Раїсу".[33] Ці "умовні" літературні засоби, мовляв, письменник використовує "не тільки в суто-описових місцях, але й там, де йому треба визначити думки й настрої своєї героїні",[34] як ось повтор слова "колодязь" у різних варіянтах словосполучень. Тим то Филипович вважає, що "образ 'колодязя' тут виразно дано не як Раїсин, а як авторів".[35] Так само почуття Раїси, що "під твердою шкаралущою лялечки у неї виростають

---

[30] Там же.

[31] Там же, стор. XXIII.

[32] Там же, стор. XXIV.

[33] Там же.

[34] Там же.

[35] Там же, стор. XXV.

барвні крила й набирають сили до льоту", на його думку, не можуть бути "аналогією до паталогічних [sic!], ірраціональних процесів, що відбуваються у Раїсі",[36] які крім еротичного моменту мають теж домішку "мазохизму".[37] В наслідок цього, Филиповичові здались виправданими висловлювання таких українських критиків, як В. Поточний та В. Миронець, що писали в Киевской Старине: "В цьому оповіданні ми не бачимо ясно вираженої, основної ідеї", та "важко зрозуміти перш усього мету й намір автора, що хотів сказати своїм твором Коцюбинський".[38]

В своїх творах Коцюбинський не ідеалізував героїв і ніколи їх не засуджував. Тим більше, - він відмовлявся від усякої тенденційности, навіть тоді, коли вона була найбільш благородною, як ось співчуття і жаль до знищеного життя самотньої дівчини. Всякі чуттєві емоційно-суб'єктивні мотиви не дозволили б йому показати сувору правду життя і справжній образ людини. В цьому полягає світоглядова спільність всіх імпресіоністів. Цю думку висловив одверто Чехов у листі до А.С. Суворіна з 30 травня 1888 року: "Художник не повинен бути суддею своїх персонажів і того, про що вони говорять, а тільки безстороннім спостерігачем".[39]

---

[36]Там же.

[37]Там же, стор. XXIII.

[38]Там же, стор. XXV.

[39]А.П. Чехов, "А.С. Суворину", Полное собрание сочинений и писем, т. 14 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1949), стр. 118.

В листі до Суворіна з 4 травня 1889 він знову повторяє цю саму думку, заявляючи, що "тільки байдужі люди спроможні ясно дивитися на речі, бути справедливими . . ."[40]

Питання подібности творчости Коцюбинського з творчістю інших імпресіоністів треба шукати не в тематичному пляні, а в загальній однозгідній настанові. Коцюбинський, так як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типічних характерів, а завжди неповторну індивідуальність людини, байдуже до якої професії чи стану вона належала б; байдуже, чи ця людина була бідною чи багатою, селянином, адвокатом чи священиком, сільською вчителькою чи монахинею і т.д. Під кожною професією, під кожним заняттям, яке об'єднувало цих людей однаковою активністю, Коцюбинський шукав захованої людини як неповторної індивідуальної одиниці.

З браку місця я не можу затримуватися на композиційній аналізі наступних творів Коцюбинського, а тільки обговорюватиму їх відношення до самої теми розділу.

Новелю "Лялечка" написав Коцюбинський в 1901 році, коли його творчий світогляд був уже цілком скристалізований. Цей твір у стосунку до нашої теми виконує два завдання. Найперше, він демаскує багато ілюзорних уявлень українського суспільства та літературної думки щодо принятої концепції типічности. В цьому випадку - типічности сільської вчительки та типічности т.зв. "старої панни".

---

[40]Там же, стор. 355.

Збентеження, яке викликав Коцюбинський образом Раїси, найкраще виявилося в реакції публічної опінії на цей твір. Однак переконання, що бідна сільська вчителька є таким ідеалом посвяти для народного добра, що вона є позбавлена, крім самої ідейної мети власної праці, всіх інших людських прикмет, всіх особистих почувань, вроджених нахилів чи взагалі нормальних людських бажань, було знищене. Так само усунув письменник переконання, що негарна "стара панна" є нездібна безтямно кохати.

Крім того, Коцюбинський крок за кроком розвінчує ілюзію самої Раїси, ілюзорність тих обставин та ситуацій, а також внутрішніх неусвідомлених переживань, з якими вона жила. Тому ввесь твір проєктовано на площину принятої людиною ілюзії. З цієї точки зору розкривається задум письменника, себто те, що він хотів сказати читачам: ми не знаємо себе, ми не знаємо правди дійсности.

Першою ілюзією Раїси була її професійна праця. Все, що її навчили в школі про любов до народу; всі її мрії віддано служити народові - все те виявилося недостатнім в житті. І хоч Раїса любила свою вчительську працю, хоч вона потішала себе, що служить високій справі й не є зайвою в світі, то все ж таки "ця теорія з кожним роком блідла, половіла і з часом зовсім загинула".[41] Людська натура не виносить цілковитої інтелектуальної самотности і домагається хоч трохи щастя для себе.

---

[41] М. Коцюбинський, "Лялечка", Твори, т. I (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 373.

Як видно з тексту новелі, запал Раїси був стишений не тільки браком особистого щастя. Вона надто добре відчувала, що рецепта ідейности була тільки реторикою молодих семінаристів. Священики по селях, що виходили з духовних семінарій, були не тільки в практиці життя відмінними, але теж були вороже наставленими до таких відданих учительок, як Раїса. Вони не прагнули поліпшити долю селян, а дбали про свої власні утилітарні користі та владу над селянами. Тому й кожне село, в яке вона переїздила, вона бачила в таких безнадійних мінорно-сірих кольорах.

Негативне наставлення до всіх священиків розвіює отець Василій з розвитком певних, незалежних від Раїси, обставин. Потрясаюче враження від жахливої весняної бурі з громовицями розкрило Раїсі її власну безпомічність і страх у контрасті з враженням від добродушного обличчя та лагідних сірих очей прибулого священика, з яких віяв на неї такий спокій, що вона заспокоїлася і "не могла пустити його так швидко од себе".[42] Водночас вона відчувала його прихильність, уважливість та його клопотання про неї. Сам цей факт, що хтось думає про неї, що хтось змокнувши, прийшов у час дощу й бурі, бо турбувався про неї, вніс щось досі незнане, щось нове й гарне в самітне життя Раїси. Вона знову ожила, пише Коцюбинський, так як оживає зів'яла природа по дощевій бурі, "наче електричність, пронісшись над землею, лишила дещо в цьому утлому тілі".[43]

---

[42]Там же, стор. 379.

[43]Там же.

Іншим сприятливим моментом у їх відносинах були спільні спомини молодости, спільні знайомі. Раїса навіть знала покійну дружину отця Василя, Фаню, яка була її товаришкою в школі. В неї народжується нове почування. Співчуття до самотньої долі священика збігається з її власною самотньою долею. Тася, дочка отця Василя, що приїзджає на вакації в село та старенька його мати, тепла родинна атмосфера в парафіяльному домі, і все це разом - збільшує прив'язання Раїси до отця Василя, пригадує дитинство і щораз у більшому контрасті відмежовує її від попереднього самотнього існування. Коцюбинський з майстерністю мистця показує, як одна по одній крапля нормальних невинних почувань врешті зливається в глибоке почуття любови, народження якого в своїй душі навіть сама Раїса не є свідома. Нічого ненормального, нічого патологічного не розкриває Коцюбинський. Навпаки, глибока свідомість моралі, і засвоєна вихованням з дитинства пошана до духовних осіб не дозволяє виплинути цьому почуванню на поверхню свідомости, пізнати себе. Її любов застрягає в шкаралупці лялечки, себто в глибоко захованих надрах підсвідомої психіки. І тільки тоді, коли почуття невимовного щастя пронизувало її душу, вона "мала таке чуття, наче під твердою шкаралущею лялечки у неї виростають барвні крила й набирають сили до польоту".[44] Більша сила від неї самої домагалася бути постійно в товаристві отця

---

[44]Там же, стор. 390.

Василя, бачити і чути його та розмовляти з ним. Вона відчувала, що він їй подобається: "од його високого чола били спокій і шляхетність, сірі очі променіли щирістю, освічували тихим світлом ціле обличчя".[45] Раїса знала, що він був удівцем і вона "чула часом у серці певну ніжність, якесь материне почуття до цього знівеченого життя, і їй легше було вибачити о. Василеві, ніж кому іншому".[46] Щобільше, любов затьмарила їй очі. Вона вже не могла бачити справжньої дійсности, навіть не помічала поганих прикмет вдачі отця Василя, його поведінки з селянами, явної демагогії в церковних проповідях, що суперечили його вчинкам. Він виріс для неї до такої височини душевних прикмет, з якої ілюзія могла потрапити вже тільки в містицизм.

Час до часу відзиваваєтьcя в її душі раціональний голос свідомости:

> - Не треба ілюзій, не треба омани . . . годі закривати дійсність... я не дитина. Коли моє життя не вдалося, не можу ж я осолодити його цукерком у розмальованій обгортці... я не хочу себе дурити, не треба мені марних надій, не треба мені нікого й нічого...[47]

З цього абзацу ясно виходить, що не вона осолоджувала йому життя, а він їй, - не вона йому, а він їй був потрібний. Раїса гнівалася за це на себе і ще глибше занурювала

---

[45]Там же, стор. 385.

[46]Там же.

[47]Там же, стор. 387.

своє почуття в підсвідомості. Єдиною реальною можливістю для неї було втекти від отця Василя, перебороти потребу бачити його. Але він не дозволяв цього:

> Стурбований, що вона не з'являється на обід, о. Василь заходив у школу, і хоч Раіса* кричала йому з спальні, що не хоче його бачити, що в неї голова болить, сідав у світличці і доти потішав її, доти розважав, поки вона не заспокоювалась... І знов таки вона мусила бути йому вдячною.[48]

Ця поведінка отця Василя примушувала Раїсу віддячити йому. І заперечуючи цю час до часу усвідомлену ілюзію, вона ще з більшою наснагою та силою вживалася в неї.

Неусвідомлене кохання Раїси починає переживати свою внутрішню драму з моментом, коли отець Василій перестає виявляти позірну прихильність до неї. Можливо, що ця прихильність спочатку не була позірною, що його сердечне й тепле ставлення до Раїси було щире, також подиктоване співчуттям та добротою серця, можливо, що його інтенції не були погані. Коцюбинський неодноразово показував багатоплощинність людської психіки. Проте вже саме усвідомлення, що він полонив Раїсу своєю особою, що вона внутрішньо належить йому, спричинила в ньому реакцію проти неї. Вона стала для нього нецікавою, зануджувала його своєю присутністю, своїм захопленням і піклуванням. Він уже не старався ховати деспотизму своєї вдачі, ставав неуважний, шорсткий і докучливий.

---

*Ім'я "Раіса" (з і, а не ї) подано за цитованим виданням творів Коцюбинського.

[48] Там же, стор. 388.

Ми не будемо зупинятися на всіх нюансах взаємин між отцем Василем і Раїсою та на психічних переживаннях Раїси, зв'язаних з ними. Враження від особи отця, від цих взаємин та від ситуацій в парафіяльному домі, в церкві, в школі та в селі розсипаються широкою скалею радости й болю, втіхи й терпіння, щастя й розпачу, немов через призму, в душі Раїси. Вона зайшла так далеко, зв'язала себе зі своїм почуванням так сильно, що для неї не було вже повороту назад. Глибокий внутрішній конфлікт між неусвідомленим коханням і несвідомим почуттям браку взаємности для її почувань проєктується на щораз більше наростаючу ілюзію й знаходить там точку опертя та психічну рівновагу. Ілюзія, що неначе виростає з ілюзії, виправдує в очах Раїси всі вчинки, всю поведінку отця Василя. Віра в Його покликання, в Його місійну працю асоціюється з ролею Христа, а її терпіння з терпінням Христа. Покора в терпінні Христа дає їй можливість і силу зносити ввесь жах свого терпіння також з покорою. Отець Василь любить Христа, бо він йому служить в церкві, отже вона теж любить Христа. Душевна точка поєднання з отцем Василем був Христос і Його любов. Тому в ілюзорному піднесенні щастя з причин цього душевного зближення, опертого на повній взаємності, бо Христос любить всіх, Раїса насправді відчувала близькість присутности не Христа, а самого отця Василя. В цей спосіб ілюзія починає прибирати реальні форми у внутрішньому житті Раїси.

З дійсною реальністю свого справжнього становища, -

з незмінною ситуацією своєї самотности зв'язує Раїсу враження від колодязя, на дні якого, їй здається, вона перебуває і з якого вона не може видобутися. Це враження є Раїсине, а не накинене штучно автором, як "літературна красота", бо воно ясно віддзеркалює стан її психіки, який вона не завжди логічно може пояснити, бо він захований у підсвідомості. Часом враження колодязя заслонює так сильно ілюзія, що тоді вона його не відчуває. Це враження колодязя, що час до часу випливає на поверхню свідомости, і говорить їй правду, що вона далі самотня, ніхто її не потребує і ніхто її не любить, що вона живе в найглибших надрах ілюзії, є викликане відповідним розміром її маленької спальні з високими і голими, як у цямрини, сосновими стінами. Часом враження від колодязя зливається з враженням, що вона є неначе засклеплена в шкаралущі лялечки, живе далеко від реальної дійсности, у темному та мертвому світі ілюзій. З того темного царства ілюзій на волю, у світ реальної дійсности виривають Раїсу слова прибулої товаришки, яка під впливом так захоплено виголошеної розповіді Раїси про отця Василя, розуміючи в чому справа, говорить їй відверто: "ти його кохаєш".[49] Правда розторощує шкаралущу лялечки, в якій вона досі жила, позбавляє її ілюзій, але кидає Раїсу в ще темнішу безодню, – в ще глибший колодязь безвихідної самотности.

Ця сама проблема ілюзії та дійсности, правди та

---

[49]Там же, стор. 396.

омани, але на прикладі двох яскравих контрастів, - протилежно сприйнятих вражень від певного явища, - проникає новелю Коцюбинського "Подарунок на іменини". Тема новелі така рідкісна, що важко було знайти якісь паралелі та запозичення в творах чужих письменників шукачам тематичної залежности Коцюбинського.

Новеля "Подарунок на іменини" зриває маску безпомильної законности кари смерти. Вона розкриває всю жорстокість цього акту та безсердечну, холодну закам'янілість людської душі, що виявилася в гострому контрасті спонтанної реакції схвильованого протесту молодого гімназиста під враженням страти.

Батько його, що репрезентує закон професією поліцейського чиновника, живе в "шкаралуці лялечки" принятого закону, що є для нього уосібненням справедливости й правди. Він нікого й нічого більше не бачить, крім беззастережного послуху начальству та своїх мрій про службову кар'єру. Жорстокість кари смерти не існує для нього до такої міри, що він потаємно привозить свого сина на місце страти, щоб в цей спосіб зробити йому незабутній на все життя подарунок на іменини.

Конфлікт між батьком і сином зростає в напрузі відмінних душевних настанов від враження, яке в кінці викликає цілковито змінену настанову, бо справедливість такого роду закону набирає проблематичного забарвлення в свідомості батька, в той час, коли в свідомості сина розбуджується через ненависть і бажання пімсти інстинкт убійника. Тому

ця новеля розкриває, крім згаданої на початку, ще іншу глибшу правду про вдачу людини.

Коцюбинський не зображує поліцейського чиновника як потвору в людській шкірі, ані не засуджує його, а тільки показує його таким, яким він є. Він простакуватий і глупий, але на саму думку зробити синові приємність "лице його освітила добра усмішка і тепло спахнули очі".[50] Під час екзекуції він намагався стримати руку, "що тремтіла од ліктя до кінчиків пальців і тарабанила дрібно в висок".[51] А по екзекуції йому далі було тяжко зрозуміти невдячного сина, який є "кістка од його кости і кров од крови".[52] Водночас він турбується, що губернатор може вигнати його зі служби, а директор - сина зі школи. Проте враження від протесту і бунту сина на вид страти, від гострого оскарження та образ, запустило коріння сумніву, викликало непевність правоти закону страти. Неспокій, що народився в його душі, дратував, бо не давав розв'язки, - "не міг же він, батько і поліцейський чиновник, якого боялись навіть дорослі, скорятись та каятись перед якимсь шмаркачем".[53] Батьківська і службова повага та гордість не дозволяли йому цього, але в його свідомості шкаралуща засліплення

---

[50]М. Коцюбинський, "Подарунок на іменини", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 389.

[51]Там же, стор. 398.

[52]Там же, стор. 399.

[53]Там же, стор. 400.

прорвалась і посіялось насіння пізнання.

Навпаки, його син, який ще довго не міг заспокоїтися від враження жаху екзекуції, повний бунту проти свого, тепер незрозумілого й чужого, а колись такого улюбленого батька та проти Якима, старого друга, що виняньчив його, а тепер чужого ката, снував думки ненависти та пімсти. Згадане враження від доброти батька, від його легкої руки, що завжди "так ніжно гладила його по головці",[54] викликала бажання повіситися, щоб пімститися на батькові. А коли жаль йому стало самого себе, плянував наточити сокиру і відрубати голову катові Якимові. І водночас перед його очима з'являлась ця жахлива картина: Гойдалась повішена чорна фігура, а з нею придорожні верби і телефонічні стовпи.

Де ілюзія, а де правда людської вдачі? Яку глибшу правду виявляє ця новеля?

За службовою вірністю, за власною корисливістю, за "невинною глупотою", якщо можна так назвати цей іменинний дарунок для сина,. ховається звичайна примітивна людська істота, яка може в інших життєвих обставинах не обросла б шкаралущею байдужости. Нема лицемірства ані в словах поліцейського чиновника, ані в його дружини. Гонитва за службовим підвищенням засліпила все інше. І так само як поліцейський чиновник, його дружина з заплямованим минулим, готова знову поповнити неморальний вчинок, щоб краще жити. Страх і водночас тиха радість проймала їх, бо син побив віцегубернаторського сина, перед яким він, поліцейський

---

[54] Там же.

чиновник, "козиряв". Він і його дружина були такі одно-згідні у всій їхній життєвій філософії, що повна гармонія панувала в хаті, де "зелена лямпа тепло світилась . . . як добре серце у грудях", де всі мрії кружляли навколо одної проблеми - "про кращі часи, коли . . . [його] нарешті оцінять",[55] і де зло вкралося, як "хатній злодій", і ніхто його не відчував і не бачив.

Навпаки, невинний молодий хлопець, що сприймає і бачить дійсність такою, якою вона є, вільний від усяких упереджень, приписів закону, концепцій справедливости, жадоб добробуту, теорій про вірність начальству та турбот про свою кар'єру, через бажання пімсти здійснює в думках закон кари смерти.

Недармо Коцюбинський занотував у своїй записній книжці: "Убійник сидить в кожній людині, не з кожної тільки виходить". І також: "Як багато мучеництва на землі! Навіть у календарі на кожний день записано кілька мучеників".[56]

Проблема демаскування дійсности також майстерно опрацьована в етюді "Сміх". Світогляд імпресіонізму, згідно з яким "ми не знаємо [правди] дійсности, а тільки наші уявлення про неї . . . тому не дійсність, а

---

[55]Там же, стор. 391.

[56]М. Коцюбинський, "З записної книжки", Твори М. Коцюбинського. Видання друге, т. 5, ред. С. Єфремова (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 85.

враження від неї повинні бути предметом творчого зображення",[57] виявляється в кожному найменшому складнику форми цього твору.

Єдине слухове враження від моторошного, жахливо-злорадного сміху наймички, бо "Слава ж Тобі, Господи, дочекалися люди..."[58] що панів б'ють, концентрує в собі ввесь замисел автора і розкриває досі небачену правду так несподівано, як несподівано цей сміх прозвучав. В цьому моменті, від враження цього сміху, демаскується подвійна ілюзія, яка існувала на двох площинах, зовнішній і внутрішній.

Зовнішньою ілюзією була відданість служниці, яку досі в домі адвоката Валер'яна Чубинського вважали за відданого приятеля родини, за розсудливу, спокійну та добру жінку та якій довіряли опіку над дітьми і домашнє господарство. Все те, що було досі беззастережно певним і в правоті чого не було ніякого сумніву, нагло зникає, як поганий сон. І в той час, коли цього приятеля найбільше потрібно, коли вся родина стоїть перед загрозою дикого погрому, цей друг родини виявляється ворогом.

Рівночасно ворогом виявляються всі ті маси темного народу, що за поліпшення його долі віддано змагався адвокат

---

[57] W. Stammler, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. (Breslau: Ferdinand Hirt, 1924), S. 34.

[58] М. Коцюбинський, "Сміх", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 177.

Чубинський, з переконання демократ і ліберал. Він же витрачав свій дорогий час, їздив по селах і з таким запалом промовляв до селян, щоб розбудити їх свідомість, щоб нарід домагався своїх людських прав. І нераз "йому вдалось так просто й яскраво змалювати протилежність інтересів тих, хто дає роботу, і тих, що мусять її брати, що навіть самому ця річ стала яснішою".[59] Він ніколи не сумнівався в щирості своїх намірів і глибоко відчував, що промови йому удавались, радіючи, коли йому плескали, бо "знав, що то б'є в долоні розбуджена свідомість..."[60] І через те прізвище його стало ненависне поліції та з'явилося на списках ворогів уряду. А тепер, коли уряд нацьковує темні маси народу на інтелігенцію і закликає нищити панів, від нього, що ризикував собою ради цього народу, всі відвернулися. Він чув, як за його плечима на вулиці шипіли: "Оратор!" А тепер так само радіє з його нещастя його наймичка: Чому? Перший раз це питання стало перед ним у всій своїй гостроті. І він побіг за наймичкою до кухні та "побачив те, біля чого щодня проходив, як той сліпий".[61]

В цьому моменті нищиться друга, внутрішня площина ілюзії, - зникає переконання власної правоти і появляється пізнання. Адвокат Чубинський вперше побачив, у якій нужді

[59]Там же, стор. 171.

[60]Там же.

[61]Там же, стор. 178.

жила в його домі його наймичка. Він побачив:

> Ті босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані ... як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя... синці під очима ... . . . Синій чад в кухні, тверду лаву, на якій спала... . . . Зламану силу, що йшла на других... Сумне каламутне життя, вік у ярмі... Вік без просвітку, вік без надії... робота... робота... . . . і все для других . . . щоб їм було добре... їм, тільки їм...[62]

Побачивши це, він зрозумів, що не мав права домагатися від неї приязні. Він зрозумів теж, що даючи їй мізерну плату, вихваляв ще її за добрий характер. А тепер тільки дивувався, чому вона не страйкувала. Тепер також став зрозумілим і злісний "шипіт" за плечима на вулицях міста, тепер все стало зрозуміле. Його слова не збігалися з його ділом. Його теорії суперечили його власним вчинкам.

Те саме підкреслив Коцюбинський про отця Василя в етюді "Лялечка". Раїсине почування любови засліпило образ дійсности. Вона не бачила правдивої вдачі отця Василя і захвалювала його перед селянами. Вони потакували їй, так само як наймичка Варвара своїм господарям, але в думці дивувались, "що слова проповіді і вчинки батющині і не зовсім сходяться якось".[63]

Колесник у своїх інтерпретаціях творів Коцюбинського за всяку ціну хоче накинути письменникові наміри боротьби проти "прогнилого" суспільства, на руїнах якого мало б

---

[62]Там же.

[63]Коцюбинський, "Лялечка", стор. 388.

повстати "суспільство вільних і щасливих людей"[64] комунізму. Як ми вже не раз підкреслювали, про інших радянських критиків, це твердження Колесника відзначається тенденційністю. Однак він має рацію, пишучи, що в оповіданні "Сміх" "вся увага сконцентрована на показі людини у внутрішній дії. Конфлікт, що лежить в основі сюжету оповідання, - психологічний. Але це не заважає розвиткові подій . . . досягти граничної гостроти і динамічності".[65]

Крізь довгі століття лунали слова, виписані на трикутному фронтоні храму Аполлона в Дельфах: "Пізнай себе самого!" Цей клич став центральним у світогляді імпресіоністів і Коцюбинський здійснював його своєю творчістю. З появою імпресіонізму почалася боротьба не за правильність ідеологій, концепцій чи різних теорій, а за правду пізнання себе. Цій єдиній правді служив Коцюбинський, тому творчість його є універсальною й вселюдською, навіть тоді, коли він черпав теми з сучасного йому українського життя.

Центральним твором Коцюбинського, що ввесь навантажений проблемою правди й омани, дійсности й ілюзії в житті людини, є "Fata morgana". Назва повісти, що означає міраж, сама за себе найвиразніше говорить про основну тему та задум автора. Подібно як в інших творах Коцюбинського,

---

[64]П.Й. Колесник, <u>Коцюбинський - художник слова</u> (Київ: Наукова думка, 1964), стор. 275.

[65]Там же.

ця назва висуває на поверхню сховану внутрішню і головну тему, яка розвивається паралельно з зовнішньою сюжетною темою. На відміну від інших коротких етюдів та новель, цей твір є більшого формату повістю, яка складається з двох частин. Кульмінаційну розв'язку подій у фабулі цього твору знаходимо аж у другій частині.

Розглядати сюжетну конструкцію цієї цікавої повісти та аналізувати її стилістичну техніку наскрізь імпресіоністичної методи не дозволяє обмежений обсяг цієї праці. Однак не можна оминути тих питань, що яскраво висвітлюють взаємозв'язок імпресіоністичного світогляду автора з його технікою, - його освоєння та зображення об'єктивної дійсности в образі людини.

З тематичного боку слід розглядати героїв твору і події з їх життя перед і під час революційних настроїв 1905 року, що завершувалися в соціяльно-економічних бунтах селян. Для них тоді революційні правди повставали й зникали, немов перед вимученими спрагою привид води в пустелі.

Вразливість української критики побільшується, коли Коцюбинський торкався в своїх творах болючих і дразливих проблем селянства, в яких всі політичні напрямки були сильно заангажовані. Наслідком цього, всі вони від радикально-національних і ліберально-демократичних до соціялістичних і крайньо марксистських хотіли використати небуденну творчість Коцюбинського як знаряддя своєї боротьби. Але це ніяк не вдавалося. Образ села, який

Коцюбинський накреслив у "Fata morgana", не вміщався в ніяку панукучу політичну концепцію. Наслідком цього ввесь гомін широкої критичної думки вкінці вилився на взаємне обвинувачення в неправдивій інтерпретації політичного світогляду Коцюбинського, який завжди нав'язували його творчості. Іншими словами, на думку українських критиків, кожний письменник, що має якусь політичну концепцію у відношенні своєї батьківщини, обов'язково мусить просувати її в своїх творах. Ця настанова спонукала навіть Якубовського зробити закид Коцюбинському в хисткості його характеру, в нечіткості світогляду[66] та включити його до тих письменників, що зробилися "безбатченками".[67] Крім цього, виразно помітна суперечність у висловах Якубовського. В одному місці він називає імпресіоністичний літературний напрямок занепадницьким буржуазним декадентством і кризою літературного процесу,[68] а в іншому, визнає його окремішню філософію як цілу систему нового світосприймання, а Коцюбинського художній стиль - як "найкращі досягнення його доби"; творчість Коцюбинського - як "одне з найцінніших надбань дореволюційної української культури".[69]

---

[66]Якубовський, "До питання про психоідеологію творчости Мих. Коцюбинського", стор. 16-17.

[67]Якубовський, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні'", стор. 165.

[68]Якубовський, "До питання про психоідеологію творчости Мих. Коцюбинського", стор. 22.

[69]Ф. Якубовський, "Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", Критика, 3 (1928), стор. 40-51.

Якубовський, підсумовуючи всі критично-політичні оцінки світогляду Коцюбинського, цілком слушно засуджує суперечки літературної критики про тенденції політично-громадські в творчому дорібку письменника. Він справедливо заперечує визнання творчости Коцюбинського як "активного речника домагань української національної буржуазії", стверджуючи, що нема творів, в яких "він виступав би активним поборником національно-політичних і національно-культурних домагань української буржуазії".[70] На думку Якубовського, Коцюбинський так само не був і інтернаціоналістом.[71] У відповідь марксистам він пише:

> Маючи величезний розмах що до змалювання життьових явищ, діялектичним синтетиком у своїй творчості Коцюбинський ніколи не був. Цим висновком ми ще раз спростовуємо припущення декого про марксівський світогляд, або марксівську може й несвідому, або підсвідому, суть творів.[72]

Якубовський вважає, що "ніхто не скаже, що цей твір [Fata morgana] підпорядковано будь-якій, бодай нечітко окресленій програмі".[73] Однак він заявляє, що інтелігенція в цій повісті не виконує в рішучу хвилину своєї історичної місії щодо "найменшого брата".[74]

---

[70] Якубовський, "До питання про психоідеологію творчости Мих. Коцюбинського", стор. 16-17.

[71] Там же, стор. 17.

[72] Якубовський, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні'", стор. 175.

[73] Якубовський, "До питання про психоідеологію творчости Мих. Коцюбинського", стор. 16.

[74] Там же, стор. 19.

Своїм твором "Fata morgana" Коцюбинський відкриває сувору правду, оголену навіть від власних, може, найщиріших бажань її такою не бачити. В той час в Україні літературна критика ще не розуміла того сміливого служіння беззастережній правді на базі світогляду, у зв'язку з яким Чехов висловив думку, що "людина тільки тоді стане ліпшою, коли показати їй, якою вона є в дійсності".[75]

В світлі цього світогляду розвінчання ідеального образу людини в її універсальному пляні об'єднується в "Fata morgana" з розвінчанням ідеалізації селянства, що в сентиментально-народницьких концепціях надто сильно закорінилося в традиційній побутово-реалістичній літературі. Ця література виросла на любові до меншого брата, що йому письменники-народники співчували як жертві суспільної несправедливости. Рядом з цим, побутово-реалістична література добачала в селянстві носія моральних вартостей та представника українських національних прикмет і традицій. Але насправді українські селяни в 19 столітті були далекі від тієї ідеалізованої картини, що її розмалювали письменники цього напрямку.

В повісті "Fata morgana" Коцюбинський розкриває українського селянина як людину, хоч і побиту зовнішніми обставинами та внутрішніми комплексами, але в той сам час і як індивіда - з широкою гамою особистих і своєрідних прагнень, глибоких

---

[75][А.П. Чехов] Note-Book of Anton Chekhov, translated by S.S. Koteliansky and L. Woolf (New York: B.W. Huebsch, Inc., 1922), p. 94.

почувань і мрій. Водночас у цій повісті письменник розвінчує не тільки ілюзорні поняття інтелігенції про селян, але й власні прагнення та мрії кожної зокрема людини, зумовлені ілюзорним сприйманням дійсности.

Українське село, як окремішня соціяльна верства, виявилося в цій повісті розсічене на внутрішні антагоністичні групи від безхатніх найбідніших наймитів до відносно заможних господарів. Повість концентрується навколо базземельної, але з власною хатою й городом, родини Воликів. Всі селянські постаті та різноманітні події в селі неначе в'яжуться з життям цієї родини.

Як завжди, Коцюбинський і тут не дає докладних портретів своїх героїв. Він тільки кількома лаконічними деталями, короткими штрихами малює їх у моментальних враженнях, показуючи в цей спосіб їх особливий зовнішній вигляд та розкриваючи їх внутрішній світ.

Характеристика Маланки, її чоловіка Андрія і дочки Гафійки окреслюється на гострому контрасті їх відмінних індивідуальних особистостей. Маланка живе однією ілюзією, якою є мрія про власну землю. Протилежно до Маланки, Андрій ненавидить землю. В його уяві, земля, як засіб прожитку, несе з собою всі небезпеки химер природи, неврожаю та даремної важкої праці. Він живе одною ілюзією, якою є мрія про працю на фабриці з тижневою готівкою. Їх дочка Гафійка не подібна своїми ілюзіями ні до матері, ні до батька. Залюблена в Маркові Гущі, вона живе його мріями революційних правд. Крок за кроком розвінчує

Коцюбинський всі їхні мрії, які врешті приводять всю родину до трагічної катастрофи.

Інші постаті, як індивідуальні одиниці, вплетені в тканину життя цієї родини. Вони пов'язані з нею не тільки зовнішніми подіями, але також внутрішніми психологічними вузлами однакових або протилежних переживань. Три головні постаті, що неначе стоять на найбільш віддалених лініях трикутника, - це наймит Хома, який живе в "колодязі" своєї ненависти до панів; Підпара, заможний господар, що живе в "колодязі" свого дорібку; Марко Гуща, пропагандист селянських прав, які хоче здобути легальним засобом страйку. Вони діють на селянську масу, "розпалюючи ті або інші сторони селянської психіки, тягнуть усю масу за собою в той або інший бік".[76] Іншими важливими факторами, що впливають на селянську масу, є поголоски і чутки, які приходять з-зовні.

І наскільки кожен селянин зокрема показаний як окрема індивідуальна одиниця, настільки в юрбі, він затрачає свої прикмети, і підлягає збірній безособовій психіці всієї маси. І як кожний селянин зокрема зображений в цій повісті крізь призму власного внутрішнього психічного світу, розбитого на широку гаму різних своєрідних почуттів, так само збірна психіка маси, як окрема одиниця, розбита на складний спектр збірних стихійних інстинктів.

---

[76] І. Миронець, " Fata morgana в основних стильових виявленнях", <u>Коцюбинський</u>, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича (Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931), стор. 128.

Манера імпресіоністичної техніки в багатоповерховій конструкції широкого полотна повісти зливається в співзвучний ритм з динамікою змісту, що разом виростають на ґрунті імпресіоністичної методи освоєння дійсности.

"Любимим засобом автора при змалюванні масових сцен є полілог".[77] В масових сценах юрби народу злива голосів одиниць виявляє загальні погляди чи думки всіх, без різниці, ким вони висловлені. Коцюбинський використовує змислові враження від такого багатоголосся для розкриття внутрішньої безособової психіки маси, що в цьому випадку виступає як збірна одиниця. Враження від полілога неначе просвітлює колективну свідомість психіки маси.

Маса, як необмежена скількість рівновартісних одиниць, на думку Ґайґера, творить "аморфний аґльомерат тобто безформну, незорганізовану, нерозчленовану збірноту",[78] що є "депозитарієм потенціяльної енергії".[79] На думку Райвальда, "однією з фізіологічних функцій маси є саме абсорбувати людську особовість, включати її в ширшу одність".[80] Тим то вона має, як пише Кульчицький,

---

[77]Костенко, стор. ІІ5.

[78]Цитовано в статті О. Кульчицького, "Психосоціяльні аспекти 'Мойсея'", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, CLXVI (Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: НТШ, Свобода, 1957), стор. 7I.

[79]Там же, стор. 73.

[80]Цитовано в статті О. Кульчицького, "Психосоціяльні аспекти 'Мойсея'", стор. 72.

"антиіндивідуальну і антиперсональну напрямленість"[81], і все "збіговище маси в одному часі, в одному місці, опанованої одним настроєм, стає колискою юрби".[82] Ця сила енерґії, коли інертна маса перемінюється в юрбу, може бути продуктивною або деструктивною. Тим то юрба здібна виконати найбільш геройські або навпаки злочинні вчинки. Її енерґія "може виявлятися у виїмковій насназі однієї пристрасти, але може теж грати цілою гамою змінливих почуттів".[83] Кульчицький говорить про процеси "психічного заражування", себто процеси гіпнози, "у яких юрба своєю потужністю, ставить себе на місці гіпнотизера та викликує настанову підданства 'гіпнотичної гіпотаксії' в людини, що охоплена юрбою".[84] Юнг, розглядаючи цю проблему на підставі своїх емпіричних дослідів, доводить існування архитипічних праобразів у підсвідомості людини. Коли ці архитипи в більшості збіговища людей однакові та випливають на поверхню свідомости, їх силі важко опертися окремій одиниці.[85]

У "Fata morgana" селяни мали дві альтернативи, які

---

[81]О. Кульчицький, "Психосоціяльні аспекти 'Мойсея' ", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, 156 (Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: НТШ, Свобода, 1957), стор. 73.

[82]Там же.

[83]Там же, стор. 74.

[84]Там же, стор. 75.

[85]Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 183.

старалися здійснити провідники селянської маси. Коцюбинський пише, що Гуща говорив про спілку, Прокіп про волю, а Хома радив бити й палити,[86] щоб досягти свої мрії та бажання. "Але Гуща і Прокіп перемогли. Вони довели людям, що не треба палити та руйнувати народнє добро. Не пан ставив будинки. Мужичі руки складали до бруса брус, до балки балку і все те мусить тепер служити на користь людям".[87] І ця альтернатива частково почала здійснюватися. Найвиразніше репрезентував і здійснював її зрівноважений та діловий Прокіп Кандзюба. Проте наприкінці перемогла друга альтернатива - пімстою та розбоєм здобувати свободу. Про те, що Прокопове розуміння селянської волі не було сприйнятливе для загалу народу, засвідчує фрагмент такої розмови: " - Чув? Свобода, воля, а яка воля? - Хіба я не знаю? Бити панів. - Я розібрав одразу. Дадено волю, щоб чорний народ стребив панів. Котрий, значить, живе з людської праці..."[88]

Перемога другої альтернативи зосередила в собі всі ці архитипічні сили, що жили в підсвідомості довгими століттями в кожній окремій одиниці і виплили наверх свідомости в даному сприятливому моменті. Маса перемінилася в небезпечну юрбу, якої одинокою метою виявилося не досягнення

---

[86] М. Коцюбинський. "Fata morgana". Твори. т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 67.

[87] Там же, стор. 81.

[88] Там же, стор. 78.

своїх людських прав і прагнень, а злочинна пімста над тими, що віками знущалися над нею.

При кінці другої частини "Fata morgana" Коцюбинський виявляє глибоке знання цієї рушійної сили озлобленої юрби, для якої найбільшою радістю було побачити пана в постолах, або як він працює в стайні чи на полі. Доказом цього є також підпал маєтку пана, посівів, фабрики та нищення навіть приватного дому. Все те, що було збудоване їх власними руками і мало їм належати, вони руйнували з осатанілою приємністю. Отже архитипічною силою була в першу чергу пімста, а не намір змінити пануючий порядок, який позбавляв їх справедливости.

Архитипічний потенціял енерґії діяв з такою деструктивною силою, що коли юрбу врешті опанував сліпий стихійний страх перед зорганізованою силою - страх, що "родив підлість"[89] - вона доконала самосуду над тими, яким сама зразу довірила провід. Цей психологічний процес, що відбувся серед українських селян, може хіба пояснити тільки довговікова неволя панщини, упокорення та страху, що зі всіма її психічними комплексами жила постійно в найглибших надрах підсвідомої психіки народу.

Для пояснення такого психологічного процесу маси дуже цікаво аналізує А. Камю події бунту римських гляділторів-невільників під проводом Спартака. Страх, що опанував переможну юрбу невільників перед видом мурів Риму, перед

---

[89] Там же, стор. 99.

упорядкованою силою, яка в дійсності була вже дуже слабою, можна порівняти, на нашу думку, до страху, що опанував селян під впливом чуток про прихід козаків на допомогу землевласникам. Юрба доконує жахливого самосуду над своїм проводом і так само невільники убивають Спартака,[90] як про ці давні події розповідає Камю.

Яку глибшу правду відкриває ця жахлива дійсність? Чи були українські селянські маси готові до раціональної боротьби за свої соціяльні та національні права? Чи міг Коцюбинський, побачивши таку дійсність, створити хоч натяк на синтезу майбутности селян, як цього домагався Якубовський?

Коцюбинський не знав і не міг передбачати, які наслідки принесе майбутня революція. Але він у своїм творі розкрив цю безнадійну майбутність. Останні рядки повісти немов показують образ теперішнього села, над яким й далі тріпаються "зорі, наче в небесному акваріумі . . . золоті рибки",[91] – недосягнена fata morgana ілюзій та мрій.

Збагнення того, що прийнята правда є в дійсності ілюзією, приносить з собою дуже багато розчарувань в житті та часто осамітнює людину. Питання дійсности та ілюзії насуває нову проблему про ізольованість та самотність людини в творах Коцюбинського.

---

[90] A. Camus, Człowiek zbuntowany (Paryż: Instytut Literacki, 1958), str. 121-22.

[91] Коцюбинський, "Fata morgana", стор. 107.

III. ПРОБЛЕМА ІЗОЛЬОВАНОСТИ ТА САМОТНОСТИ ЛЮДИНИ

Аналіза кількох ключевих творів Коцюбинського виясняє світоглядовий підхід в освоєнні дійсности імпресіоністами. Поведінка людей виявляється часто позірною, їх правда оманною, а натомість в розкритті внутрішнього світу постає їх справжня істотність. Пізнання голої, суворої правди, - суті явищ і людей, демаскування їх зовнішньої позірности, з черги викликає ізоляцію людини від цього зовнішньо-ілюзорного світу. Таким чином, самотність людини серед хаосу ілюзій цілковито виправдана. Вона наскрізь проникає творчість імпресіоністів та твори Коцюбинського.

Вистачить пригадати такі обговорені вже твори Коцюбинського, як "Лялечка", "Подарунок на іменини", "Сміх" чи "Fata morgana". Кожна з дійових осіб живе там у своїй власній лялечці ілюзій, в своєму власному "колодязі" часом навіть неусвідомленої самотности, аж врешті випадкові потрясаючо спонтанні враження від дійсности розбивають цю шкаралупу ілюзій, демаскують позірність та ще більше осамітнюють людину.

Героїня етюду "Лялечка" живе в шкаралущі несвідомости свого глибокого почування, в "колодязі ізольованости" не тільки від зовнішнього світу, але теж і від своєї власної свідомости. Застрягши в павутиння ілюзій, вона аж тоді може знайти контакт з оточенням, не усвідомлюючи ані свого кохання, ані справжньої дійсности. Пізнання цієї правди є таким сильно потрясаючим переживанням, з яким

нагло завалюється вся збудована Раїсою вежа ілюзій, що робить почуття осамітнення ще більше болючим і нестерпним.

Конфлікт між батьком і сином в оповіданні "Подарунок на іменини" лежить у тому, що вони ізольовані один від одного цілим комплексом душевної настанови і власної психічної конституції. В дійсности вони живуть у двох різних світах. Пізнання цієї правди зриває маску їх ілюзорної тотожности та взаємного довір'я і будує стіну ізольованости, відчужености, навіть ворожости між ними.

В оповіданні "Сміх" наймичка і працедавець ізольовані своїм соціяльним становищем. Їх досі видима зовнішня приязнь виявляється такою ж ілюзорною, як і їх внутрішня, дотепер принята за правду, віддана взаємна прив'язаність.

В повісті "Fata morgana" самотність людини сягає так само соціяльно скривджених людей, що живуть у тому ж самому селі, об'єднані такими ж самими проблемами боротьби за існування. Самотність у громаді та в родинному середовищі, що так виразно накреслює життя Маланки й Андрія, навантажена вселюдською проблематикою. В цій повісті автор показує приняту правду як ілюзію, нанизуючи моментальні враження в сплетених конфліктами подіях. Він демаскує її так у свідомости поодиноких осіб, як і в цілій масі народу. В призмі переживань індивідів і юрби, як однаково емоційно наснаженої цілости, виявляється проблема самотности в постійному конфлікті правди з ілюзією. Неминуча залежність одного життя від впливу "течії" другого, іронією долі увиразнює самотність людини і веде її

шляхами розчарувань і терпінь. Нещира зовнішня прихильність, безоглядність лицемірства людей, а водночас цілковита нетолерантність у взаємовідносинах ще більше осамітнює людину. Про все те, що позбавляє людину особистої свободи, але зв'язує її необхідностями, пише Коцюбинський в етюді "Intermezzo": "Я чую, як чуже існування входить в моє. . . . Так, ти стаєш мені на дорозі і уважаєш, що маєш на мене право. . . . Я живу не так, як хочу, а як ти мені кажеш в твоїх незліченних 'треба', у безконечних 'мусиш' ".[1]

Проблему залежности одного існування від другого в путах самотности висвітлює письменник в оповіданні "Що написано в книгу життя". Близькість між сином і матір'ю усувають не тільки голод і нужда, але теж безоглядна байдужість, що дихає атавізмом предків. Людина і природа живуть однаковим інстинктом неподоланости жорстокого закону. Син вивозить стару немічну матір зимою в гай, як у давнину

> вивозили в ліс, або на поле і там покидали, поки не прийде смерть. Нащо життя старому? Старе мусить вмирати, молоде жити. Так все на світі. Старе листя спадає, молоде наростає. Зима гине, як надходить весна, зерно гниє в землі, випускаючи парость. Так все ведеться, відколи світ.[2]

Мати не оскаржує свого сина, вона сама вже хоче умирати, кажучи: "- Гріха не буде... . . . Засну й прокинусь та й скажу: -

---

[1] М. Коцюбинський, "Intermezzo", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 232-33.

[2] М. Коцюбинський, "Що написано в книгу життя", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 288.

'Матінко Божа, не суди сина, суди нужду людську'... На те не зважай, що скажуть люди. Як біда прийде, де тоді люди?.. Нема... Загибай сам..."[3]

Однак самотність старої матері тим більше безжалісна, що син вирішує забрати її ще живу з гаю назад до дому та заставити пів городу на влаштування похорону і поминок не тому, що спомини доброго материнського серця нагадують йому дитинство та, що "щось холодне залоскотало під грудьми", коли уявив собі як вона "лежить в гаю самотня, на холоднім ложі, як підстрелений птах, дивиться в небо крізь сльози", і не тому, що свідомість говорить йому ". . . про гріх, про душу, про молитви церковні, християнські звичаї. - Шануй батька і матір твою...", а тому, що пригадав бенкетування в часі посмертних поминок і вже тепер думками "поринав в гомін, в тепло голосів, у смак масної страви, у свято і радість живого тіла".[4]

Де поділася людяність людини, тисячорічний ріст її духовности, визволення з пут тваринних примітивних інстинктів? Невже в такій сполуці з природою шукав Коцюбинський гармонійности буття, ідеального життя людини, яку так часто підкреслювала українська критика?

В повісті "Тіні забутих предків" тіні атавізму сивої давнини покривають присмерком осамітнення дійових осіб. В українській критиці чомусь виробилося переконання про

---

[3]Там же.

[4]Там же, стор. 294-95.

поворот Коцюбинського на вершинах творчости до традиційної ідеалізації життя, - до романтики в зображенні народного побуту і села. Критики добачали в цій останній більшій форматом повісті ідеально-романтичну, фантастичну казку пасторального характеру, з могутнім гимном в честь природи.[5] На підставі тематичних подібностей трагедії кохання Лукаша з Мавкою в "Лісовій пісні" Лесі Українки з трагічним коханням Івана з Марічкою в "Тінях забутих предків" Михайло Марковський старається довести неоромантичні тенденції в обох авторів та їх "однакове сюжетне й ідейне сформлення".[6] Однак загадкова причина зречення імпресіоністичного світогляду та переродження Коцюбинського наприкінці його життя в напрямку неоромантичної течії до сьогодні критикою не з'ясована.

Ми думаємо, що такого переродження Коцюбинський ніколи не пережив, залишаючися вірним тим самим світоглядовим переконанням у своїй творчій праці. Неоромантична драма Лесі Українки є казкою, яку освітлює одна провідна ідея. Авторка сама назвала її феєрією і побудувала її на романтично-фантастичній концепції, що природа може бути одухотворена людиною, себто може отримати вічно живу людську душу, проте тоді тілесно умирає так само, як і

---

[5] П. Златоустов, "Ідеалізація чи жахлива дійсність", Червоний шлях, 4 (1929), стор. 165.

[6] М. Марковський, "'Лісова пісня' Лесі Українки й 'Тіні забутих предків' М. Коцюбинського", Записки Наукового Товариство ім. Шевченка, 99 (1930), стор. 297.

людина. Мавка в цій казці персоніфікує природу. Вона жила б вічно, коли б не отримала через любов до Лукаша людської душі. Іншими словами, пише Віктор Петров, в творі Лесі Українки "природнє перетворюється через втілення в ньому иншого, людського принципу".[7] Така фантастична концепція суперечить творчій естетиці Коцюбинського. Перш усього, як вже в іншому розділі було сказано, Коцюбинський відкидає всякі суб'єктивні теорії, а завжди зображає реальну дійсність життя. Тим то його метода освоєння дійсности побудована на цілком іншому принципі.

В "Тінях забутих предків" письменник зображує таку дійсність, яку він побачив на селах Гуцульщини. Все те, в що селяни вірили, що було нерозлучним складником їх існування, мусів письменник силою факту вплести в свою повість. Навіть привиди Івана, які глибоко зв'язані з народними повір'ями про щезника, нявок, Чугайстира та інших лісових демонів з'ясовані вже на початку повісти словами його матері про зародок якоїсь вродженої психічної недуги: "Дивиться перед себе, а бачить якесь далеке і невідоме нікому, або без причини кричить".[8] Мати бачила, що її дитина "була чудна" і думала, що, очевидно, при пологах було не обкурено десь хати і не засвічено свічок,

---

[7] В. Петров, "Лісова пісня" в: Леся Українка, Твори, т. 8 (Нью-Йорк: Видавнича Спілка Тищенко-Білоус, 1954), стор. 159.

[8] М. Коцюбинський, "Тіні забутих предків", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 321.

тому "хитра бісиця встигла обміняти її дитину на своє біщеня"[9] Галюцинації щезника і цапів з'являлися Іванові в дитинстві, обливаючи його жахом, а пізніше обертались "в коріння дерев, повалених вітром".[10] Вони повернулися ще раз в його дозрілому віці, коли Іван був на полонині: "І ось та смерека закурилась і почала рости. Росте та й росте - і ось виступив з неї якийсь чоловік. Став на полянці, білий, високий, і гукнув назад себе у ліс. . . . Він [Іван] показував іншим [гуцулам], але ті дивувалися: '- Де? Сама лиш мряка'".[11]

Хвороба, що на короткий час з'являлась і зникала, перемогла Івана вже в його цілком дозрілому віці. Він нидів і сох, втрачаючи силу і не з туги за Марічкою, бо він переболів і забув про неї, займаючися довгими роками своїми господарськими справами, а "саме плекання маржинки сповняло радістю [його] серце".[12] Він нидів і сох, також не тому, що всі говорили про Палагну та Юру. Іван одружувався не з любови з Палагною, і не тому, що "був жадний багатства", а через те, що "треба ж було газдувати".[13] Іван не був заздрісний за свою дружину, а все ж таки він

---

[9]Там же.

[10]Там же, стор. 324.

[11]Там же, стор. 342-43.

[12]Там же, стор. 349.

[13]Там же.

сам дивувався цій зміні в ньому: "Що сталося з ним? Сили покидали його, очі, якісь розпорошені й водянисті, глибоко запались, життя втратило смак. Навіть маржинка не давала колишньої втіхи".[14] Хвороба посилювалася у зв'язку із збігом відповідних обставин. Принята загалом віра у ворожбу викликає в ньому думку, що його наврочили, що "се ж вони на нього змовлялись!.." Іван спершу вибухав гнівом, але в ньому вже не було життєвої сили. Він був хворий, і "червоні круги літали перед його очима та розпливались по горах".[15] Сильні напади галюцинацій, що сплітались зі споминами минувшини, з його коханням до Марічки та забобонами і повір'ями, які глибоко закорінені в психіці всіх гуцулів, довели його врешті до смерти. Іван, почувши голос Марічки, йде за ним і падає у провалля.

П. Златоустов, заперечуючи ідеалізацію гуцульського життя в "Тінях забутих предків", де, на думку інших критиків, людина є "чудовий екземпляр первісного звіря", живе незасміченими ще, хоч примітивними, але здоровими інстинктами повного життя,[16] пише:

> Ми вже бачимо, яка важка й лиха ця спадщина. Темрява, двовірство, забобони, дикі звичаї, кривава помста . . . ось який спадок дістали сучасні гуцули від своїх предків. І читач не захоплюється життям цих тіней, не милується ними, а бажає, щоб людина як

---

[14]Там же, стор. 359.

[15]Там же, стор. 36I.

[16]Златоустов, стор. I59.

найшвидше визволилась з цих духовних кайданів,
якими забуті предки обплели своїх нащадків.[17]

Коцюбинський занотовує в своїй записній книжці: "Я не забобонний. . . . . . всі грубі забобони я одкидаю".[18] Тому ясно, що письменник не захоплювався ними, але він мусів їх висвітлити в "Тінях забутих предків", бо вони є глибоко закорінені в психіці гуцулів. Страх перед незрозумілими силами природи викликував забобони в первісній примітивній людині. Ілюстрацією для цього є залишки поганських звичаїв, які чітко зображені на сторінках повісти. Найвиразніше бачимо їх в різдвяних звичаях, в кресанні "живого вогню" на полонині, в боротьбі мольфара-Юри з силами бурі і т.д.

Отож у "Тінях забутих предків" природа є ворогом людини, якої вона боїться і з якою вона постійно мусить змагатися. Навпаки, в "Лісовій пісні", коли людина живе в згоді з природою, вона не є самотньою, бо природа помагає їй. Щобільше, людина визволяється від утилітарних поглядів і рятується, коли "починає жити з природою одним життям".[19] Коцюбинський не висував у своїй повісті ніякої фантастично-романтичної ідеї, а показав дійсність такою, якою вона є справді на гуцульських гірських селах. Він показав також реальні наслідки цієї примітивної дійсности, де "так йшло

---

[17]Там же, стор. 165.

[18]Коцюбинський, "Із записної книжки", стор. 84.

[19]Петров, стор. 159.

життя, худоб'яче й людське, що зливались докупи, як два джерельця у горах в один потік".[20]

І мимо цієї гіркої правди, читач захоплюється повістю Коцюбинського. Він захоплюється кожним майстерно змальованим образом гуцула чи гуцулки. В кожному враженні, в кожному найменшому деталі, в усіх взаємозв'язках між селянами, в їх мові, в мікроскопічному прониканні в суть подій, в глибину душі кожної дійової особи, розкривається широка панорама життя. Водночас кожну сторінку твору засипає автор зливою мерехтливих барв природи, - чудовою дикою красою українських гір. Однак цією повістю показав Коцюбинський, в якому ілюзорному та самотньому світі ще живуть гуцули та, що їх внутрішній світ ще щільно є оброслий шкаралущею атавізму давнини, - тінями пращурів. І, розкривши сувору дійсність їх життя, стирає ще одну ілюзорну маску про ідеальність такого життя в уяві українського інтелігента.

Коцюбинський, як і завжди, не розв'язує проблем, а тільки ставить їх; він нікого ані нічого не засуджує, не обвинувачує, а тільки розкриває правду. Письменник і тут показує людину з усіх її сторін, а не тільки з одного кута зору. Тому образи його персонажів виходять натурально з чітко підкресленими рисами їх індивідуальности. Його імпресіоністичне освоєння дійсности проникає ввесь твір. Вистачить хоча б пригадати зображення похорону Івана, що є

[20] Коцюбинський, "Тіні забутих предків", стор. 353.

кінцевим фрагментом повісти.

Так само дивиться Коцюбинський і на природу, не прикрашаючи її фантастикою романтики. Світло-тінь мережить душу, життя людини та всієї природи. З одної сторони сяюча краса, що захоплює письменника, так як і всіх імпресіоністів, а другогої – жорстока боротьба за існування, оперта на законі перемоги сильнішого. Тому сам образ природи побудований в творчості Коцюбинського на цілком іншому принципі, як у неоромантиків. Він ніколи не є відокремлений від психіки людини, але вплетений в структуру твору як її органічний складник.

Однак сам письменник, глибоко заглянувши в душу людини, пізнавши наскрізь її внутрішню суть, розкривши найінтимніші тайники її психіки, втомлюється людьми. Ця втома і осамітнення висловлена у фрагменті "Утома" з циклу "З глибин": "Душа моя втомлена, і навіть той жаль, що почуваю, нагадує лиш усміх, застиглий на обличчі мерця..."[21] Тому не обвинувачення чи співчуття і навіть не намагання спасати, а тільки туга за спасінням проступає мелянхолійним ліризмом крізь всю його творчість.

Другу проблему самотности людини, самотности космічної, вже виразніше розкриває Коцюбинський у фрагменті "Мене гнітить..." Автор говорить у цьому фрагменті про те, що він живе "двома життями і одно явне, таке здається правдиве, щире . . . а друге потаємне, глибоко заховане, як підземні води".

---

[21] М. Коцюбинський, "Утома", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

Ця друга сторона життя для письменника є цілою сферою почувань, які остаються при ньому. Таким чином, навіть дуже близькі люди залишаються все-таки далекими й чужими. Це є, на думку Коцюбинського, "вічна, нерозгадана загадка життя, тиха й глибока драма людини".[22]

Свою кризу втоми і її остаточну перемогу переживає письменник в етюді "Intermezzo". Як же інакше вона звучить у Мопассановім творі "На воді". Він ніколи не зазнав душевної перемоги Коцюбинського. На краю розпуки Мопассан пише: "Треба бути сліпим, п'яним від тупих гордощів, щоб уважати себе за щось інше, як тварину, тільки трохи проти інших тварин вищу".[23] Він переконаний, що люди гидкі, що людина з усіх порід найстрашніша. Ввесь щоденник Мопассана - це один крик розпачу та болю і туги: "Чому ж таке страждання від життя, коли люди здебільшого почувають від нього задоволення? Чому гризе мене невідома мука?".[24] І сам собі відповідає: "бо розумію і страждаю від усього, що є, бо занадто його знаю, а найбільше тому, що бачу його в собі . . ."[25] Його крик розпуки супроводить почуття радости з причин самоти та втечі від людей. "Почуваю в собі [між іншим,

---

[22]М. Коцюбинський, "Мене гнітить", Твори М. Коцюбинського, Видання друге, ред. С. Єфремова (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 79.

[23]Гі де Мопассан, "На воді", Твори у восьми томах, т. 6 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 229.

[24]Там же, стор. 247.

[25]Там же.

каже він] сп'янілість від самоти, тиху сп'янілість спокою, якого ніхто не порушить".[26] Проте ця втеча від людей також не дає йому заспокоєння. Наскрізь агностичнопозитивістичний світогляд Мопассана апріорі відкидає все, що не можна сприймати змислами. А його змисли нічого не були спроможні сприйняти в безмежній тиші, "що знімалась від землі до зірок", крім рипіння блоку на щоглі. Воно здавалося йому однозвучним із стогоном власної душі, що "ніби зазублене лезо пиляє . . . [його] серце".[27] Нерозуміння цього внутрішнього голосу викликає в ньому ще більшу розпуку, самотність та здивування: "Що це? Це голос, що безперестанку кричить у нашій душі та докоряє нам постійно, невиразно й скорботно . . . що докоряє нам і за те, що ми зробили, й за те, чого не зробили . . ."[28]

З біографічних даних довідуємося, що жахлива недуга сифілісу зломила сильне здоров'я Мопассана і в середньому віці він, збожеволівши, помер. В той час, коли почали вже проявлятися наслідки хвороби у формі галюцинацій, він написав свій твір - щоденник "Горля". Галюцинації Івана, зображені Коцюбинським у "Тінях забутих предків", неначе перегукуються з галюцинаціями автора щоденника "Горля", хоч у цілком іншому тематичному обробленні. Мопассан у цьому творі віддзеркалив свої власні галюцинації

---

[26] Там же, стор. 219.

[27] Там же, стор. 246.

[28] Там же, стор. 246-47.

та свою боротьбу з недугою. Коцюбинський зображує галюцинації Івана, що є зв'язані зі споминами героя та з глибоко закоріненими в його психіці народними забобонами і повір'ями. Звичайно, ми не робимо ніякої паралелі між цими двома творами, а хочемо тільки показати, як появу надприродних сил розуміли імпресіоністи. Мопассан висловив це у згаданому щоденнику:

> Який же то малосилий наш розум і як він лякається й потьмарюється, коли ми надибуємо на не досліджене іще явище! Замість простого висновку: "Я не розумію цього, бо причина факту мені не дається", - ми зараз же вигадуємо жахливі таємниці та надприродні сили.[29]

Мопассана розривали дві сили: його хворобливі галюцинації та візії, які він в дійсності бачив і чув, та свідоме заперечення їх правдивости. В такому стані, він втікає від самотности і повертається до людей: "Справді, самотність небезпечна для умів, що ненастанно працюють. Треба, щоб нас оточали люди, які мислять і розмовляють. Як ми лишаємось довго на самоті, то виповнюємо порожнечу фантомами".[30]

"Імпресіоніст є пантеїстом",[31] твердить Рафаель і пише, що імпресіоніст завжди намагається розпізнати ту закономірність, що створила індивідуальне існування та приклоняється перед усіма формами і виявами буття. Однак

---

[29]Гі де Мопассан, "Горля", Твори у восьми томах, т. 5 (Київ: Дніпро, 1971), стор. 385.

[30]Там же, стор. 384.

[31]Raphael, S. 58.

він не намагається ніякими ідеологіями чи філософськими системами рятувати людину, а залишає її в стані самотности, в якій вона є створеною. Тим то імпресіоніст навіть не суґерує ніяких рецептів для рятунку людини, а тільки показує тугу за спасінням, що живе в душі людини.[32]

Як ставить цю проблему, не розв'язуючи її ніякою ідеологією, Михайло Коцюбинський? Кілька фрагментів і три головні твори "Intermezzo", "Сон" і "На острові" висвітлюють це питання.

Коцюбинський не намагається розгадати розумом того, що не є можливе, але своїми змисловими враженнями від дійсности він емпірично пізнає, що світло-тінь є неминучим компонентом природи, всього життя на землі; що світло-тінь є також постійним складником людської психіки. В етюді "Intermezzo" говорить він про всім відому правду: "З тьми 'невідомого' з'явивсь я на світ – і перший віддих, і перший рух мій – в темряві матернього лона. І досі той морок наді мною панує – всі ночі, половину мого життя . . ."[33] Темряву матернього лона він співставляє з темрявою ночі. Кожна людина, що народилася з темряви лона, живе далі одну половину свого життя в темряві ночі, а другу в світлі дня. Логічним висновком цього є панування світло-тіней в серці людини, яке спричиняє її самотність на землі. Поділ серця на дві частини і свою тугу за спасінням людини

[32] Ibid.

[33] Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 239.

зображує Коцюбинський в короткому фрагменті "Сон":

> Снилось мені - чи ж снилося мені? - що в грудях у мене лиш половина серця. - Де друга? - мучився я. . . . Широкими світами, потоком життя, між натовпом й тиском мчав я розділене серце, і скрізь ввижалась мені рідная половина. . . . Та я помилявся. Краї не зростались у цілеє серце, а все було дві половини.[34]

Невипадково в творах Коцюбинського всі враження, які людина не може пізнати змислами, а тільки при допомозі досвіду своєї власної психіки, відбуваються у сні. Значення марінь у сні докладно виясноє Юнг. Він твердить, що процеси підсвідомости, які є постійно активними, найкраще людина сприймає у сні. На його думку "марення [під час сну] нічого не приховує; ми тільки не розуміємо його мови".[35] "Природа не поповнює помилок. Правильність і помилковість - це людські категорії".[36] Природа постійно є активною. Сон є тільки спалахом, або обсервацією постійної психічної активности, "яка стала видимою в даному моменті".[37]

В такому моменті, у сні, Коцюбинський побачив те, що пережив і досвідчив та згодом відтворив в етюді "Intermezzo". Кульмінаційна криза душі, якої не міг перебороти Мопассан і яку зобразив в новелі - щоденнику "На воді", є також кульмінаційною, але переборено і зображеною Коцюбинським в етюді "Intermezzo".

---

[34] М. Коцюбинський, "Сон", <u>Твори в трьох томах</u>, т. 2 (Київ: Дніпро, 1965), стор. 9.

[35] Jung, <u>Analytical Psychology: Its Theory and Practice</u>, p. 92.

[36] <u>Ibid.</u>, p. 95.

[37] <u>Ibid.</u>, p. 97.

Цей етюд поділяється на три частини. Перша частина – це душевна криза розпачу та болю. Бунт наростає в душі письменника проти людей. Дорікаючи їм, він втікає від людей і хоче бути самотнім, бо його "серце не може більше вмістити":

> Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти влазиш всередину в мене. Ти кидаєш у моє серце, як до власного сховку, свої страждання і свої болі, розбиті надії і свою розпач. Свою жорстокість і звірячі інстинкти. Ввесь жах, ввесь бруд свого існування.[38]

Середня частина етюду, себто якраз <u>intermezzo</u> в музиці життя, – це та переломова хвилина, – та тиша спокою, в якій знаходить він другу половину свого серця:

> Я тепер маю окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов перлину. А я там хожу і шукаю спокою. . . . На небі сонце – серед нив я. Більше нікого. . . . Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо. . . . А я все йду, самотній на землі, як сонце на небі, і так мені добре, що не паде між нами тінь когось третього.[39]

Об'єднання довершується через злуку двох половин, що є ясними світляними половинами. Світляна чистота, що є в зеленій і блакитній половині, сполучила їх тоді, коли письменник був самотній, коли ніяка тінь не перешкодила і не затемнила цього зв'язку. Враження від волошок, що дивляться в небо, бо "хотіли бути як небо і стали як небо", відкриває ще одну правду: тільки своєю волею людина може досягти чистоти серця.

---

[38] Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 233.

[39] Там же, стор. 237.

Зовнішній зміст свідомости, пише Юнг, "виникає в першу чергу з оточення через сприймання змислами". Найглибшим джерелом змісту свідомости є темна сфера психіки - підсвідомість. Ми відчуваємо її категоріями внутрішніх функцій, які не є під контролею волі. Вони є засобом через який підсвідомий зміст доходить до поверхні свідомости.[40] Юнг запевняє, що "існує така річ, як підсвідоме сприймання або сприймання, якого ми не є свідомі". Він пише, що має "емпіричний матеріял, що доказує існування такого явища".[41] Іншими словами, Коцюбинський емпірично пережив пізнання, але не зовнішніми змислами, а "категоріями внутрішніх функцій" душі.

Як бачимо з тексту цього етюду, Коцюбинський показує два роди самотности людини. Перша - це самотність сумна і болюча, друга - це самотність радісна і космічна. Письменник, вилікуваний з розпуки та втоми, переживаючи радість космічної самотности, пише: "Так протікали дні мого intermezzo, серед безлюддя, тиші і чистоти. І благословен я був між золотим сонцем і зеленою землею. Благословен був спокій моєї душі".[42] Загадку, яка так жахливо мучила Мопассана, Коцюбинський розв'язав не розумом і не логікою інтелекту, а при допомозі вражень від чистоти світла та тиші, - від всієї гармонійної краси природи. Ці враження

---

[40] Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, p. 40.

[41] Ibid., p. 29.

[42] Коцюбинський, "Intermezzo", стор. 242.

стали для нього внутрішнім об'явленням.

В третій частині "Intermezzo", автор уже оновивши душу, почуває бажання повернутися до людей. І, не тому, що він хворий і самота накидає йому жахливі галюцинації і візії, як у Мопассана, а тому, що він психічно здоровий і зрівноважений: "Я себе ловлю, що до сонця звертаюсь, як до живої істоти. Невже се значить, що мені вже бракує товариства людей?"[43] І він повертається до людей, щоб знову слухати їх скарг і терпінь. Щобільше, він сам каже людині говорити, щоб скарги її про те, що "п'ятеро діток голодних чомусь не забрала гарячка", і що "раз на тиждень б'ють людину в лице" та, що "найближча людина готова продати" і що "ходиш між людьми, як між вовками", розпекли "гнівом небесну баню", та щоб погасили сонце й засвітили друге.[44]

Різницю між двома відмінними самотностями, що їх може пережити людина, висвітлює Коцюбинський дуже виразно у фрагменті "Самотній". Для людини самотність може бути болісним і радісним переживанням. Болісним тому, що людина ізольована від інших, навіть найбільш дорогих її людей. А радісним, бо людина слухає тоді співів, "яких ніхто не чує; то співає . . . [її] душа".[45]

В своїх споминах про Коцюбинського Микола Чернявський, згадуючи міркування письменника, що "на всі плюси є

---

[43]Там же, стор. 240.

[44]Там же, стор. 243.

[45]М. Коцюбинський, "Самотній", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 109.

мінуси" в житті, та що життя, - це не повне світло, а світло-тінь пише, що "і ці мінуси темнили щастя Коцюбинського".[46] Враження від тіней життя примушували письменника шукати глибше і досвідчувати більше.

В етюді "Сон" повертається Коцюбинський ще раз до цього питання світло-тіней в житті людини. Пізнання глибин людської душі привело письменника до розуміння неминучого "прокляття життя" (стор. 312)*: Воно обростає "буденним, наче корою" (стор. 320), і без нічиєї вини, стирає й нищить його красу. Воно закидає життя "дрібним, непотрібним, тільки грузом" (стор. 319), робить з нього смітник, на якому жити неможливо. Життя без краси, без поезії - це злочин, - говорить Антін своїй дружині. Його дружина була добра до нього, але

> щодня, роками, вона тільки і дбала про його тіло: щоб мав що їсти, щоб мав вигоди, доволі одежі, не застудився. Не жаліла для нього ні часу, ні праці. Се був її обов'язок, такий натуральний, що перестав бути навіть важким. . . . Вони не сварились, люди їх поважали, у них не було навіть довгів![47]

Ота "вічна турбота про тіло" (стор. 312), затерла духовні вартості, затерла всю красу і витекла жива вода з їх життя. На безводному грунті не можна зростити квітку, але багато води у вині теж позбавить його смаку.[48] Тому без прози не можна прожити, і без поезії також. Де тоді щастя людини? Вона все одно завжди самотня!

---

[46]Чернявський, стор. 501.

*Тут і далі числа сторінок подаються в тексті при коротких цитатах, а при довших у виносках.

[47]М. Коцюбинський, "Сон", Твори, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 312.

[48]Там же, стор. 319-20.

Коцюбинський знаходить ідеальне щастя людини тільки у сні. "Ми були чисті . . . і певно світились" (стор. 303), говорить Антін в етюді "Сон" про себе і свою Незнайому. Тільки таке однакове чисте світло двох душ може їм дати взаємне щастя. Без своєї Незнайомої Антін блукав "глухий, як скрипка, коли порвались у неї струни... німий, як людина, що несподівано втратила голос..." Він її кликав, щоб "разом читати книгу краси", бо вона для нього "закрилась без неї".[49] "Біласті дороги", що "послались тихим морем" і немов "давні ієрогліфи", списали синє полотно моря, є таємним письмом, - записами щастя. Однак "дихне легкий вітрець і раніше зітре записи щастя, ніж встигнеш їх прочитати".[50]

Що означає враження від тихого моря, на якому "послались біласті дороги" щастя? Сон, який оповідає своїй дружині Антін - це враження від його власної підсвідомости, що за Юнґом, вливається в площину свідомости і стає видною у сні, в той час, коли активність людської свідомости обмежена. Найпростійшим образом самого підсвідомого, на думку Юнґа, є вода. Головно озеро, що знаходиться в долині й з'являється під площиною свідомости. У дзеркалі озера, себто води, людина бачить свою "тінь", себе.[51]

---

[49] Там же, стор. 316.

[50] Там же, стор. 302.

[51] Г. Фіндайзен, "К.Ґ. Юнґ і його вчення", Українська літературна газета, 10 (жовтень, 1960), стор. 3.

Образи, що появляються у сні, крім своєї колективної специфіки, мають індивідуальні відхилення.

Образом підсвідомої психіки Антона було враження від тихого моря: "Море було таке гладеньке і синє, наче туго натягнений екран, на якому показували небо. Скільки було блакиті! Ціле море у небі і ціле небо у морі".[52]

Найглибші центри підсвідомої психіки Антона були однозвучні з синявою неба. І дійсно, він відчував, що "ввесь був як пісня" (стор. 302), що "злився з піснею моря" (стор. 302). Антін бачив у сні себе та свою Незнайому: "А як світилось тіло у тій воді! Воно горіло синім вогнем" (стор. 315). Щобільше, вони занурювали свої руки у море, випускали спід пальців "веселі вогні" (стор. 317) і, пливучи в човні, веслами "вигрібали із моря скриті в ньому скарби" (стор. 317). Вони "плили в широкім просторі, рядом, плече з плечем, і вся маса морського повітря, ввесь запах соли, полинів, сонця - проходив крізь . . . [них]".[53]

За Юнгом, людина у сні "потрапляє в 'світ води' чи в широку, як світ, і відкриту, як світ, об'єктивність, де вона є об'єктом усіх суб'єктів, у повному оберненні звичайної свідомости, де людина є постійно суб'єктом, що <u>має</u> об'єкти".[54] Тому Антін не дивився на свою Незнайому, але бачив, що в неї "очі - два озерця морської води" (стор. 302), і "в озері ока переливалась тепла блакить" (стор. 303). Він побачив в них

---

[52]Коцюбинський, "Сон", стор. 302.

[53]Там же, стор. 303.

[54]Фіндайзен, "К.Ґ. Юнг і його вчення", стор. 3.

"все море і ціле небо" (стор. 305), та водночас через її очі дивився "на небо й на море разом" (стор. 309). Його Незнайома була подібна до нього. І, коли Антін опинився в човні, він зрозумів, що "не я, а ми. Ми були вдвох" і "якась добріеть з'єднала берег і море, згоду і смуток".[55]

Отже підсвідомість Антона була однозвучною з чистотою неба, коли ж підсвідомість Марти, дружини Антона, була міцно зв'язана з земним тваринним інстинктом життя. Марті снилося, "ніби вона доїть корову. Одтяга дійки, а що сикне в дійницю, то на споді не молоко, а чиста вода".[56]

Для студійника психології етюд "Сон" міг би бути цікавим предметом дослідження та аналізи. Нашою метою є тільки показати, в які глибокі царини людської психіки заглядає Коцюбинський. При цьому слід підкреслити, що цей етюд, подібно як інші твори Коцюбинського, відзначається полісмисловістю. І так, з суто психологічної точки зору, можна розглядати Невідому Антона як його власну "аніму". (Згідно з теорією Юнга, "аніма" - це образ жінки в підсвідомості мужчини, тоді як "анімус" - це образ мужчини в підсвідомості жінки.[57]) При чому Невідома в етюді "Сон" персоніфікує також нездійсненну тугу за образом улюбленої жінки, що з'являється в деяких інших творах письменника.

---

[55]Коцюбинський, "Сон", стор. 317.

[56]Там же, стор. 297.

[57]C.G. Jung, Two Essays on Analytical Psychology, translated by R.F.C. Hull (Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1956), pp. 198-223.

В етюді "Сон" найвиразніше поділяється природа на світло і тінь. Примітивні рослинні й тваринні закони життя належать до земного пляну існування. Краса в природі з її гармонійним ритмом кольорів і сяючою чистотою світла відбиває небесні сфери буття. Людина самотня на землі, бо вона посідає ті дві сфери буття, які викликають постійний конфлікт в її психіці. Космічна самотність людини наповнює її щастям, бо та самотність дає їй відчути, що вона інтегральна, а водночас індивідуальна частка космічних сфер.

Антін не може сказати своїй Незнайомій так, як письменник говорить до людини в "Intermezzo": "Ти не тільки йдеш поруч зо мною, ти влазиш всередину в мене" (стор. 233), а каже: "ми належнимо з вами до самотніх" (стор. 316) і – "тепер ми як боги!" (стор. 317), що проголошують – "хай буде світ!" (стор. 317) Вони "плили в широкім просторі, рядом, плече з плечем" (стор. 303) і світло пронизувало їх. Тим то вони були самотні, як окремі індивідуальні одиниці, а об'єднувала їх однакова світляна чистота їхніх душ. І не дивлячись на самотність і окремішність, вони "говорили навіть тоді, коли мовчали...", їх "думки згучали в одповідь, як інші струни, коли зачепиш одну" (стор. 307), вони "сиділи попліч і . . . [їх] тремтіння зливались в одно".[58] Вони знали один одного, знали мову своїх душ, що сяяли однаковим безтінним ритмом світла. Острів, на якому вони знаходилися, був немов земля серед небесного моря, що вічно "хлюпа в його боки" (стор. 316). Антін і його Незнайома пізнали, що

[58] Коцюбинський, "Сон", стор. 318.

> Нема од нього дороги. Хіба місяць вночі збудує золотий міст, з'єднає острів з далеким і невідомим. Але міст той такий легенький, такий тремтячий, хисткий, що тільки мрія зважитись може ступити на нього і легким нечутним кроком помандрувати у далечінь...[59]

Юнг пише, що найглибший центр підсвідомости вміщає в собі ключ до завершености й цілісности індивіда.[60] Таким чином враження від сяйва місяця насуває думку, що між "далеким і невідомим", де є повна завершеність і цілісність, і "островом землі", себто людською свідомістю, вночі, під час сну, постає сполучення, - твориться золотий міст. Цей "міст" з'являється у сні, тому людина не може ступити на нього і через те він також легенький, як мрія. Отож людина може тільки мрією по ньому пройти. Ця мрія є водночас вічною тугою людини за повною досконалістю і завершеністю та цілісністю, - за спасінням, яке мелянхолійним ліризмом пройшло крізь всі твори імпресіоністів.

Коцюбинський, вірний емпіричному світоглядові імпресіонізму, не може накидати людині ніякої релігійної віри чи філософської концепції. Але він зумів через реальні переживання свого героя у сні емпірично пояснити суть туги в людині.

Юнг твердить, що тільки тоді людина могла б досягнути своєї довершености і цілісности, коли б злучилися в її свідомому житті всі сфери підсвідомости з свідомістю. Одначе в таку можливість сам Юнг не вірить, бо люди, на

---

[59]Там же, стор. 316.

[60]Jung, Analytical Psychology: Its Theory and Practice, pp. 137-38.

його думку, стали б тоді богами. А бути недосконалим належить до нормальних прикмет людської вдачі. Досконалість є тільки ілюзією людини.[61] Проте Юнг цитує слова Христа з "Загубленої Євангелії": "Прямуйте до пізнання себе самих і ви станете свідомі, що ви є синами всемогутнього Батька; і ви пізнаєте, що ви є в місті Бога і ви є місто".[62]

Наприкінці етюду Антін, розказавши своїй дружині свої сонні марення, докоряє їй за відречення від краси життя, якої він завжди шукав. В суперечці вони називають своє утилітарно-зматеріялізоване життя гріхами "проти Духа Святого".[63] В такій формі слово Бог одинокий раз впало на сторінку творів Коцюбинського.

Перед кінцем свого життя, в 1913 році, Коцюбинський пише свій останній твір "На острові", в якому знову повертається до того самого питання. Враження від неба, сонця, моря і свого власного психічного настрою він малює так:

> Сонце бродить серед інкрустації тіней. А я дивлюся на небо. Воно сьогодні тихе, синє, глибоке і так щедро спливає униз, що маю певність: се воно наливає море блакиттю. Звідки йде тиша — з мене, чи входить у мене? Не знаю. . . . Здається — ми всі розпустилися в ній.[64]

А, побачивши дитину, усміхається до неї. А коли дитина

---

[61]*Ibid.*, p. 149.

[62]Цитовано: C.G. Jung, *Analytical Psychology: Its Theory and Practice*, p. 137.

[63]Коцюбинський, "Сон", стор. 320.

[64]М. Коцюбинський, "На острові", *Твори*, т. 2 (Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955), стор. 429.

відповідала усмішкою, письменник каже: "Ах, як добре збирати усмішки і оддавать їх другим..."[65]

Своє власне життя і пізнання правди порівнює Коцюбинський з цвітом агави, що "цвіте, щоб умерти, і умирає, щоб цвісти".[66] Калениченко пише, що "вже незадовго до смерти письменник дав братові прочитати свій останній рукопис - оповідання 'На острові' " і, коли брат висловив своє захоплення тим твором, признався йому словами: "Розумієш ти, що я не агаву змалював, а своє життя..."[67] Так само, як сам письменник, агава "переборювала тисячі перешкод",[68] щоб вирости високо ближче до неба і, розцвівши, побачити те, "чого не бачила перше".[69]

Коцюбинський зрозумів також, що те його пізнання, що "таїлося" в ньому, - в його підсвідомості, "продирає нарешті тісні обійми [свідомости], і виходить на волю як велет, несучи на могутньому тілі . . . цвіт смерти".[70] Проте, кожний цвіт ховає в собі зародок нового життя, тому він вітає далеке море, він вітає цю чисту воду "далекого і невідомого" своєї душі, в якій він побачив суть туги людини.

---

[65]Там же.

[66]Там же, стор. 441.

[67]Калениченко, стор. 240.

[68]Там же.

[69]Коцюбинський, "На острові", стор. 442.

[70]Там же.

Останній рядок, який написала рука письменника, і яким закрив він усю свою творчу працю, звучить: "Одчиняючи вранці вікно, я раз-у-раз бачу ряд цвітучих аґав. Стоять стрункі і високі, з вінцем смерти на чолі, й вітають далеке море: Ave, mare, morituri te salutant!.."[71]

Враженнями від краси природи, враженнями від своєї підсвідомости у сні, розкриває Коцюбинський другу сторінку людської душі, - частину ясну й чисту.

---

[71] Там же.

ЗАКІНЧЕННЯ

Проведена в тезі аналіза деяких ключевих творів Михайла Коцюбинського виявила імпресіоністичний стиль як своєрідну творчу методу, що базувалася на цілком новій для тогочасної української літератури системі світосприймання. Письменник послідовно користувався цією методою в своїх пошуках за розкриттям внутрішнього світу людини.

Імпресіоністичне зображення людини в творчості Коцюбинського виявляє єдине творче прямування письменника: служити беззастережній, суворій правді життя та показу в ньому справжнього образу людини. Глибокий гуманізм і любов до людини та життя не заваджали Коцюбинському говорити правду навіть тоді, коли вона була болючою й прикрою. Однак письменник не задовольнявся самим викриттям різних суперечностей між зовнішнім і внутрішнім світом людини, демаскуванням її психічної нестабільности, позірности чи навіть лицемірства. Не дивлячись на всі викриті негативи, Коцюбинський ніколи нікого не засуджував і не обвинувачував. Навпаки, він завжди шукав "відблисків світла" в людській душі, шукав глибоко в складному лябіринті людської психіки того таємного первня, який постійно викликає нездійсниму тугу людини за спасінням. Не теоріями різних ідеологій, якими людство жило тисячеріччями, не релігійним фетишизмом, а емпіричним засобом імпресіоністичних, моментальних і спонтанних вражень від баченої, відчутої чи пережитої

дійсности на яві та в сні розкриває письменник в душі людини її другу ясну й чисту сторінку, і розв'язує проблему рятунку людини, таку складну та недосяжну для інших імпресіоністів його часу. Коцюбинський показав, що не самим захопленням красою природи, але збереженням вартостей цієї краси й чистоти в своїй душі, людина може знайти гармонійну цілісність і довершеність у своєму житті. Імпресіоністичні враження в творчості письменника являються неначе ланкою, яка сполучає скоропроминальний, матеріяльно-зовнішній світ з психічно-внутрішнім світом людини, а навіть з непроминальною духовністю "далекого і невідомого".

Ф. Пуль стверджує, що мистецтво 20 століття постало тільки завдяки попереднім творчим досягненням імпресіонізму.[1] Відомий художник Марк Шагал, підкреслюючи велику переломову ролю імпресіоністичного напрямку для розвитку літератури і мистецтва, пише, що з появою імпресіонізму "веселка почала сіяти на горизонті нашого світу".[2] Він переконаний, що "імпресіонізм відкрив вікно"[3] для нових творчих досягнень. Шагал вважає, що мистець "мусить бути спроможний сприймати реальність, видиму й невидиму, відчутну й ще не схоплену, збагнену й тьмяно усвідомлену,

---

[1]Ph. Pool, Impressionism (New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967), p. 267.

[2]Цитовано в: E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 136.

[3]Ibid.

теперішню, пригадану й передчуту на тлі вічности".[4] На його думку "природа є без порівняння більше, як те, що можна сфотографувати, і реальність є більше, ніж зовнішній світ".[5] Щобільше, він навіть припускає, що ввесь наш внутрішній світ, можливо, "є багато більшою реальністю, ніж видимий світ".[6] Відмічуючи позитивну ролю імпресіонізму, Шагал висловлює однак затривоження процесом звуження й розкладу, який появився в мистецтві і який почався від часу зречення релігійних почувань, від секуляризації життя людини, а в фізиці, досягаючи аж ген вниз до невтрону, найменшої атомної частки, що може мати страшний апокаліптичний наслідок. Він бачить рятунок людини в повороті до біблійних правд чи навіть іншого принципу універсальної любови та повної гуманности,[7] яка, на жаль, ще сьогодні є "тільки надією та ідеалом, а ще не реальністю".[8]

Тут варто підкреслити, що імпресіонізм, який був мистецтвом правди, поволі перемінюється в мистецтво хвилевих насолод життям та захоплень скоропромінальною

---

[4] Ibid.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Ibid., pp. 137-38.

[8] E. Fischer, Art Against Ideology (London: Allen Lane the Penguin Press, 1969), p. 146.

красою,[9] добігаючи свого **fin-de siècle**. Позитивістичний світогляд, на якому виріс імпресіонізм, базується на переконанні про неможливість досягнення метафізичного пізнання. Тим то імпресіонізм, вивернувши наверх людську душу, не був спроможний нічого більше в ній знайти, крім відчужености людини від людини та ілюзорної дійсности. Разом зі всіма негативними сторінками людської вдачі він почав підкреслювати безсенсовність існування людини та припадкову безцільність всієї світобудови. Таким чином, імпресіонізм світоглядово доходив краю, ставав однобічний і виснажувався. Реакцією на вигасаючий імпресіонізм був поворот до ідеї, що характеризує експресіонізм і символізм. Тому вони стали його логічними наслідниками в творчості, засвоюючи собі деякі світоглядові та стилістично-технічні прикмети імпресіонізму.

Ернст Фішер в своїй праці "Мистецтво проти ідеологій" слушно говорить, що поняття декадентства в мистецтві часто зле розуміють, а відповідний термін помилково вживають. Він твердить, що нові рухи в творчості рідко переходять спокійно зі старої течії в нову, зате часто через суперечність позицій революційно, проломлюючи приняті принципи, досягають свого кульмінаційного рівня і знову поволі занепадають,[10] так зрештою, як це у формі хвилі ілюструє

---

[9] H. Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1924 (Stuttgart: J.B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924), S. 66.

[10] Fischer, p. 154.

Чижевський.[11] Новатори, що виростають із занепаду попереднього мистецького стилю, відмовляються належати до нього, надхнені новими правдами та новими мистецькими принципами. Часто опозиція починає виростати з попереднього напрямку, як це сталося з експресіонізмом. Справжнє декадентство починається аж тоді, коли в середині даного мистецького стилю розвинулося те, що повинно бути поборене в кожній творчості: негація, - заперечення себе, порожні чи заялложені фрази, банальність стереотипу, рутина, фетишизм, лицемірство,[12] захищання себе пристосуванням до вимог, які суперечать власним переконанням митця. На цій підставі треба заперечити твердження деяких літературознавців, що творчість імпресіоністичного стилю була декадентством літературного процесу.

Нові ідеї та ідеології, що з'явилися по імпресіонізмі в інших мистецьких стилях, також не дали розв'язки болючій проблемі людини. Навіть пізніший сюрреалізм і жанр "потоку свідомости" в белетристиці ще більше, йдучи процесом звуження та розкладу людської психіки, досліджують тайну душі людини, як "чорної скриньки", за терміном уживаним лінгвістами, та викривають тільки "чорні сили" в людській душі.

---

[11] Д. Чижевський, Культурно-історичні епохи (Авгсбург: Накладом Т-ва Прихильників УВАН, 1948), стор. 13.

[12] Fischer, p. 155.

Затривоженість Шаґала упадком релігійного почування з алярмуючими наслідками в літературі та взагалі в мистецтві, старається Фішер злагіднити переконанням, що разом з повним небезпек розпадом діють теж протилежні, позитивні сили об'єднання: зміст життя збагачується, вузькі горизонти поширюються і всі континенти та всі епохи зливаються в одне колективне знання й досвід людства.[13] Таке поглиблене знання власного, внутрішнього "я" та всієї світобудови дає навіть надію, що в людині "дух, який мовчазно ворушиться під звалищами глупоти, захланности й жадоби влади - таки накінець виявиться сильнішим".[14]

Фішер забуває, що без свідомого бажання й волі людини знайти та визнати цю силу Духа у власній душі, він завжди буде тільки мовчазною силою без активної дії. Це зрозумів дуже добре Коцюбинський і, шукаючи все своє творче життя, знайшов врешті в людській душі красу Світла, а зматеріялізоване життя людини назвав гріхами "проти Духа Святого".[15]

Чи знайде Його людство майбутніх поколінь і досвідчить Його об'єднавчу силу та переборе всі небезпеки розпаду та знищення? Чи залишиться Він тільки невідкритою, мовчазною силою, що ворушиться на дні душі під звалищами психічного мороку та недосяжною й вічною тугою людини?

---

[13] Ibid., p. 161.

[14] Ibid.

[15] Коцюбинський, "Сон", стор. 320.

БІБЛІОГРАФІЯ

I. Публікації українською і російською мовами

1. Твори Михайла М. Коцюбинського

Коцюбинський, Михайло М., *Твори М. Коцюбинського*. Видання друге, т. 5. За ред. С. Єфремова. Харків: Державне видавництво України, 1929.

________, *Твори*. Нью-Йорк: Книгоспілка, 1955.

________, *Твори*. За ред. П.Г. Тичини. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955-1956.

________, *Твори в шести томах*. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1961-1962.

________, *Твори в трьох томах*. Київ: Дніпро, 1965.

2. Праці про Михайла М. Коцюбинського

Бутник, С., "Спогади про Михайла Коцюбинського", *Спогади про Михайла Коцюбинського*. За ред. М. Потупейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1962, стор. 150-169.

Дорошкевич, Ол. (ред.), *Коцюбинський*, збірка статтів, т. I. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931.

Златоустов, П., "Ідеалізація чи жахлива дійсність", *Червоний шлях*, 4 (1929), стор. 156-165.

Каленченко, Н.Л., *Великий сонцепоклонник*. Київ: Дніпро, 1967.

Колесник, П.Й., *Коцюбинський - художник слова*. Київ: Наукова думка, 1964.

Костенко, М.О., *Художня майстерність Михайла Коцюбинського*. Київ: Радянська школа, 1969.

Лебідь, А., "Дорогою шукання". Нотатки, *Життя і революція*, 5 (1928), стор. 81-94.

Марковський, Михайло, "'Лісова пісня' Лесі Українки й 'Тіні забутих предків' Коцюбинського", *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, 99 (1930), стор. 291-297.

Миронець, Іван, " Fata morgana в основних стильових виявленнях", Коцюбинський, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича , т. І. Харків-Київ: Література і мистецтво, I93I, стор. II5-I53.

Могилянський, М., Художник слова: Памяти М.М. Коцюбинського. Петроград: Другарня Бр. В. та И. Линників, I9I5.

_______, "Спогади про М.М. Коцюбинського", Спогади про Михайла Коцюбинського. За ред. М. Потупейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, I962, стор. 93-IOI.

Музичка, Андрій, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського", Коцюбинський, збірка статтів, за ред. Ол. Дорошкевича , т. І. Харків-Київ: Література і мистецтво, I93I, стор. 78-II4.

Потупейко, М. (ред.), Спогади про Михайла Коцюбинського. Київ: Державне видавництво художньої літератури, I962.

Рудницький, Михайло, "Михайло Коцюбинський", Від Мирного до Хвильового. Львів: Діло, I936, стор. 207-2I8.

_______, "Незабутній образ", Спогади про Михайла Коцюбинського. За ред. М. Потупейка. Київ: Державне видавництво художньої літератури, I962, стор. 229-255.

Старицька-Черняхівська, Л., "М.М. Коцюбинскій: Опытъ критическаго очерка", Кіевская старина, т. 83 (I906), ч. 9, стор. 83-I23, ч. IO, стор. 269-330.

_______, "Елементи творчости М. Коцбинського", Літературно-науковий вісник, 5 (I9I3), стор. 204-2I9.

Тимофеев, Л., "Михаил Коцюбинский - Сочинения", Новый мир: Литературно-художественный и общественно-политический журнал, 4 (Апрель, I929), стор. 254-255.

Фащенко, В.В., "Засоби розкриття внутрішнього світу героїв у творах М. Коцюбинського", Українська мова і література в школі, XIII, 4 (I963), стор. 8-I6.

Филипович, П., " 'Цвіт яблуні' М. Коцюбинського", Життя і революція, 5 (I929), стор. 90-98.

_______, "Розвиток психологічної новели Коцюбинського", в: Михайло Коцюбинський, Твори в 5-ти томах, т. 4. Київ-Харків: Книгоспілка, I928-I930, стор. VII-LIII.

Чернявський, Микола, "Червона лілея", Твори в двох томах, т. 2. Київ: Дніпро, 1966, стор. 489-531.

Шевелев, Б. (ред.), М. Коцюбинський - М. Горький: Листування. Харків: Державне видавництво України, 1929.

Якубовський, Фелікс, "'Fata morgana' Коцюбинського та наше 'сьогодні'", Червоний шлях, 11-12 (1926), стор. 165-175.

_______, "Проблема села в творчості Мих. Коцюбинського", Критика, 3 (1928), стор. 32-51.

_______, "До питання про психоідеологію творчости Мих. Коцюбинського". Коцюбинський, збірка статтів за ред. Ол. Дорошкевича, т. I. Харків-Київ: Література і мистецтво, 1931, стор. 7-22.

3. Інші джерела

Коцюбинська, М., Література як мистецтво слова. Київ: Наукова думка, 1965.

Кульчицький, О., "Психосоціяльні аспекти 'Мойсея'", Записки Наукового Товариства ім. Шевченка т. 156. Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: НТШ і Свобода, 1957, стор. 67-81.

Липа, Іван, "Братерство Тарасівців: Спомини", Літературно-науковий вісник, 24, 2-4 (1925), стор. 262-267.

Лавріненко, Юрій, "Дмитро Чижевський - літературознавець", Зруб і парости, літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен: Сучасність, 1971.

Мопассан, Гі де, "Горля", Твори в восьми томах, т. 5. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 377-400.

_______, "На воді", Твори в восьми томах, т. 6. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 215-288.

_______, "П'єр і Жан", Твори в восьми томах, т. 6. Перекладено з французької редакційною колегією. Київ: Дніпро, 1971, стор. 389-513.

Петров, В., "Лісова пісня", в: Леся Українка, Твори, т. 8. Нью-Йорк: Видавнича Спілка Тищенко-Білоус, 1954, стор. 159.

Рубчак, Б., "Зустріч з Т.С. Еліотом", Українська літературна газета, 7, I3 (I956), стор. 5.

Фіндайзен, Ганс, "К.Ґ. Юнґ і його вчення", Українська літературна газета, I0, 64 (I960), стор. 3.

Франко, Іван, Молода Україна, частина I: Провідні ідеї й епізоди. Львів: Накладом Українсько-Руської видавничої спілки, I9I0.

_______, "Старе й нове в сучасній українській літературі" (Відповідь на статтю С. Русової під цією самою назвою), Літературно-науковий вісник, 25, 2 (I904), стор. 65-84.

Чижевський, Дмитро, Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, I956.

_______, Культурно-історичні епохи. Авґсбурґ: Накладом Т-ва Прихильників УВАН, I948.

Чехов, А.П., Полное собрание сочинений и писем, т. I4: Письма. Москва: Государственное издательство художественной литературы, I949.

_______, "Наречена", Вибрані твори в трьох томах, т. 3. Переклад з російської А. Бобиря. Київ: Державне видавництво художньої літератури, I954, стор. 208-224.

Шерех, Юрій, "На риштованнях історії літератури", Українська літературна газета, 6, I2 (I956), стор. I-2.

II. Публікації англійською, німецькою і польською мовами

Anczewska, Elżbieta, "Mychajło Kociubynski w polskich przekładach i krytyce literackiej", Slavia orientalis, 8, 2-3 (1959), str. 35-51.

(Bahr) Das Hermann-Bahr-Buch. Berlin: S. Fischer-Verlag, 1913.

(Bahr) Essays von Hermann Bahr - Kulturprofil der Jahrhundertwende. Wien: Herausgegeben vom Land Oberösterreich und von der Stadt Linz im H. Bauer-Verlag, 1962.

Bell, Clive, The French Impressionists with Fifty Plates in Full Colour. New York: Phaidon Publishers Inc.

Camus, Albert, Człowiek zbuntowany (L'homme révolté). Paryż: Instytut Literacki, 1958.

(Chekhov) Note-Book of Anton Chekhov. Translated by S.S. Koteliansky and Leonard Woolf. New York: B.W. Huebsch, Inc., 1922.

Fischer, Ernst, Art Against Ideology. Translated by Anna Bostock. London: Allen Lane The Penquin Press, 1969.

Friedemann, Käte, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965.

Hamann, Richard, Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln: Verlag der M. Dumont-Schaubergschen Buchhandlung, 1907.

Hauser, Arnold, The Social History of Art, Volume 4: Naturalism, Impressionism. New York: Vintage Books, A Division of Random House, 1958.

Humphrey, Robert, Stream of Consciousness in The Modern Novel. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968.

Ignotus, Paul, The Paradox of Maupassant. New York: Funk and Wagnalls, 1968.

Jung, C.G., Two Essays on Analytical Psychology. Cleveland and New York: The World Publishing Company, 1953.

_______, Analytical Psychology: Its Theory and Practice. New York: Pantheon Books, A Division of Random House, 1968.

Lavrin, Janko, "Chekhov and Maupassant", The Slavonic Review, V, 13 (1926), pp. 1-24.

Naumann, Hans, Die Deusche Dichtung der Gegenwart 1885-1924. Stuttgart: J.B. Messlersche Verlagsbuchhandlung, 1924.

Pool, Phobe, Impressionism. New York-Washington: Frederick A. Praeger, Publishers, 1967.

Raphael, Max, Von Monet zu Picasso, Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der Modernen Malerei München: Delphin-Verlag, 1919.

Rewald, John, The History of Impressionism. New York: The Museum of Modern Art, 1946.

Stammler, Wolfgang, Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Breslau: Ferdinand Hirt, 1924.

"Symposium on Literary Impressionism", Yearbook of Comparative and General Literature, 17 (1968), pp. 40-68.